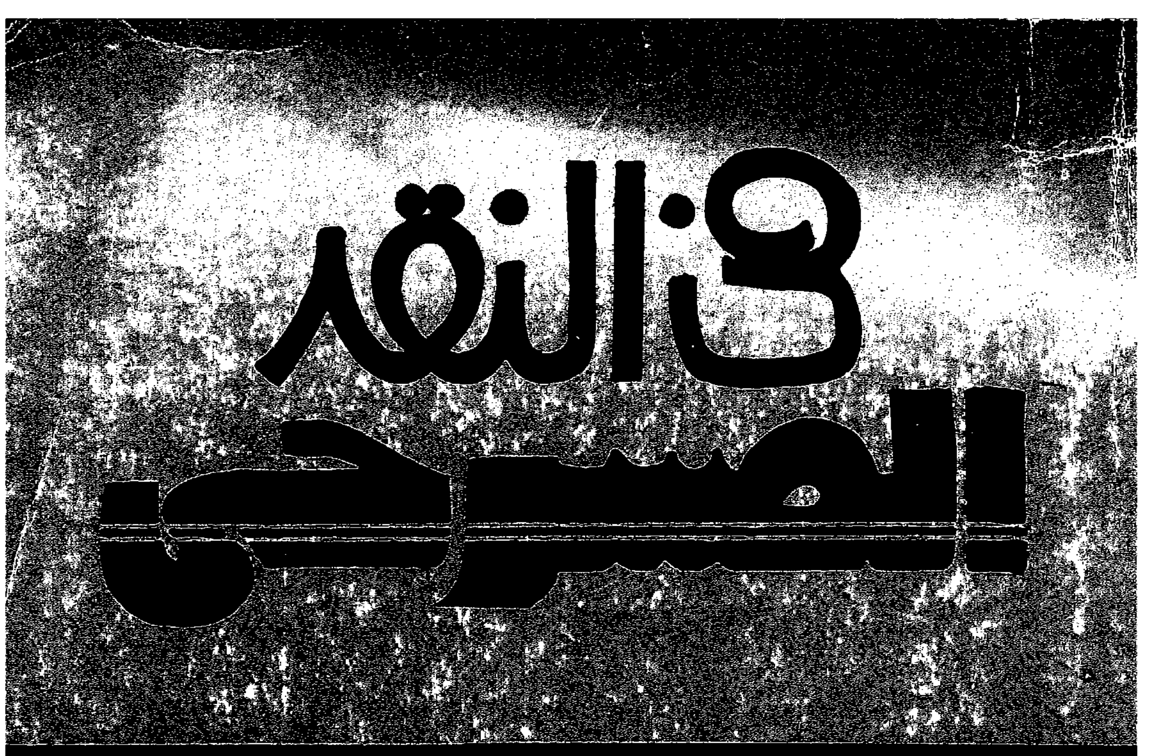


محمد غنيمي هلال

دار نهضة مصر



في النقد المسرحي

د. محمد غنيمي هلال

دار نهضة مصر للطبع والنشر
الفجالة — القاهرة



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذا الكتاب نتتبع فيه النشاط المسرحي بالنقد لبضع سنين – من عام ١٩٦١ – حتى آخر عام ١٩٦٣ – بمناسبة عرض بعض المسرحيات أو ظهورها وقد حرصت فيه ألا أنهج منهجاً مذهبياً فى النقد أنظر فيه إلى المسرحيات من وجهة نظر واحدة ، وألا أتبع الطريقة التقريرية فى إطلاق الأحكام على العمل الأدبي من ثنايا سرد العبارات المكررة التى تتردد بما تحفل به من قواعد البناء الفنى والشخصيات ، فتصبح جافة جامدة تجريدية رتيبة تنطبق على كل المسرحيات فى كل العصور ، فلا تشرح شيئاً إذ أنها تتخذ سبيلا لشرح كل شيء ، كما حرصت فى نفس الوقت كل الحرص على ألا أفرض ذوقى على الخلق الأدبي ، فى ذاتية قد تنقص ما يزخر به هذا الخلق الأدبي من طاقة يجب أن تفرض نفسها حتى على مؤلفها نفسه، إذ هى بطبيعتها مستقلة عنه فى عاقبة الأمر وإن كان هو مصدرها .

إنما اتبعت أسساً يتألف من مجموعها المنهج الذى أراه وأدعو إليه فى نقد أعمالنا الأدبية ، وهو المنهج الأوفق بنتاجنا الأدبي بخاصة فى أدبنا المعاصر ، فرأيت أن علىّ أن أدرس المسرحيات دراسة وصفية أولا ، على حسب موضوعها ، وبنائها ، ومصادرها ، وما يتراءى وراء ذلك كله من الرؤية الفنية جملة وتفصيلا . فمثل هذه الدراسة الوصفية توفر الحرية الفنية للعمل المسرحى ، وتدعم نظرات الناقد بما تتيح له من رؤية موضوعية قد تظهر فيها قدرته على التأمل المثمر ، وهى السبيل بعد ذلك إلى إثمار العمل الأدبي ونفوذه فى الجمهور ، بعقد صلاته بقرائه ، ومعاونتهم على الفهم ، وإشراكهم فى الحكم عن بصيرة ، سواء اتفقوا بعد ذلك مع الناقد فى حكمه النهائى أم خالفوه . ذلك أن أساس الدراسة الوصفية التفسير والشرح ، تفسيراً وشرحاً

يستلزمان وضع العمل الأدبي مكانه من الجنس الأدبي وطبيعته وبنائه ، بوصفه وحدة حية شكلا ومضموناً .

ونتيجة للأساس النقدى السابق ، يكون النقد تثقيفاً مرده إلى الإحاطة بثقافة شاملة ، ومظهره تعاون بين الناقد والقراء والمؤلف معاً ، وإسهام فى التوجيه الأدبي العام فى جانبيه من الخلق والوعى ، ومن النتاج والاستيعاب والتأثير .

ولن يتوافر ذلك إلا بدعم المنهج الوصفى بالوعى التاريخى الجمالى . وهذا أساس آخر لا يقل خطورة عن سابقه . به يرتبط الماضى القومى والعالمى بالحاضر ، ارتباطاً فيه يتبادل كل من الحاضر والماضى صلات خصبة تتجدد بها قيم الماضى ، وتقوم بها جهود الحاضر . ذلك أن الماضى ذو سلطان دائم عن طريق الوعى به والإحاطة ، ثم اتخاذ موقف منه إيجاباً أو سلباً ، والحاضر كذلك لا يكون ذا شأن إلا بتجاوزه ذلك الماضى فى جانب من جوانبه ، على أنه قد يكون كذلك ذا سلطان على الماضى إذا أضاف جديداً حملنا على معاودة النظر فى تقويم تراثنا الماضى تقويماً جديداً ، بل ربما يحملنا على تقويم نظرتنا إلى التراث العالمى كله من جديد . ولهذا كان لابد من مراعاة هذه الصلات بين التراث الأدبي — موضوعياً كان أم عالمياً — والخلق الأدبي الجديد الذى هو وليده دون ريب .

والعثور على هذه الصلات وجلاؤها من الأمور التى تخرج بالنقد عن الابتذال والهوان ويسر المنال ، مما سهل سبيل النقد تحكماً ، وجعله مجالا مستباحاً لكل من يستطيع أن يحوز قلماً ، وأوشك أن يبغض النقد الحق إلى ذويه .

وينتهى بنا الأساس النقدى فى السابق إلى ما يجب أن نسلم به جميعاً — — فيما أرى — ألا وهو ضرورة الإلمام بالمقارنة نظراً وعملا . فأين نحن من التراث العالمى فى العمل الأدبي الذى ننقده ؟ وأضيق ما نلتزم به حينئذ أن ننظر إلى مصادر الموضوع ما تيسرت ، وأن نلم بمسلك المؤلف حيالها إذا كان قد علمها ، ومنزلته من جهود سابقيه وإن لم يحسن الإفادة منهم ، وقد يؤدى

بنا ذلك إلى الكشف عن المعنى الذى قصد إليه المؤلف وإن صعب واستغلق ، كما حاولنا فى نقد مسرحية : « جبهة الغيب » للأستاذ بشر فارس فى هذه الصفحات ، وقد نكشف بهذه المقارنة عن دوافع المؤلف للقيام بخلقه الأدبى ، إلى جانب الوقوف على أصالته فيما هدف إليه ، وبالقياس إلى ما حققه فى عمله الأدبى ، وذلك ما حاولناه فى الصفحات الأولى من هذا الكتاب .

وإذا توافرت الأسس السابقة لابد أن ينتهى بنا النظر فى كل عمل أدبى — من جوانبه المختلفة — إلى نتائج عامة مثمرة ، هى النتائج التركيبية للنظرات التحليلية الخاصة بكل مسرحية . إذ يجب أن تكون النصوص الأدبية المختلفة — لدى الناقد ومن مظهرها العينى — بمثابة « المعامل » لدى العالم فى العلوم التجريبية ، فيها نقوم بالتجارب التى نقف عليها بجلاء نظريات عامة ، أو اقتراح جديد إزاءها ، على ألا نبدأ الدراسة فيها من الصفر ، بل بعد الوقوف على ما استقر من قبل من نتائج الدراسات فى التراث العالمى والقومى كما أسلفنا . وهذه النتائج العامة هى التى اتخذناها هدفاً لبعض صفحاتنا النقدية فى هذه المجموعة ، مثل : المسرحية بين الشعر القديم والجديد ، والبناء الدرامى لمسرحية لعبة الحب وأدب الجنس ، من خلال نقدنا للمسرحيتين الماضيتين .

ولا سبيل إلى النقد المثمر — فيما نرى — إلا بذلك النوع من المقارنة فى حدود ما تمليه طبيعة النص ، وعلى حسب ما يتسق والنتائج التركيبية للدراسة لتلك النصوص . ولهذا يطلق كثير من الباحثين فى الغرب على النقد الحديث اسم : « النقد المقارن » .

وفى هذه المقارنة يتضح كذلك ارتباط النقد بفلسفة الجمال . فهذه الفلسفة دعامة النقد . على أن تكون نظرياتها المختلفة مرنة تشرح ولا تفرض ، وتبين ولا تقيد ، وتدل بإيحاءاتها إلى دقائق جمالية دعامتها التذوق الخاص بكل نص ، دون أن نعمى بالتعميم والتجريد ، فلا بد من مقدرة على الإفادة منها عملياً ، بعد تمثلها نظرياً . وبها يكون النقد تربية لذوق القارىء ، وسبيلا إلى استقلاله بالحكم . على أثر تعميق نظراته فى جوانب كل عمل أدبى على حده .

وبرغم إيماننا بأن للأدب — وبخاصة الأدب الموضوعى من مسرحية وقصة — رسالة إنسانية خطيرة باغناء الوعى وتعميقه ، نعتقد مع ذلك ألا قيمة لهذه الرسالة إلا بمقدار كمال قالبها الفنى . فالمشاعر الطيبة لا تخلق أدباً طيباً . وإنما يجود الأدب فى تصوير المعاناة وتمزق الوعى وعرض المناطق التى تعوزها الفضيلة ، ووصف الرغبات المحرومة المتعالية على حرمانها ، ولا يتيسر للأدب أن يجود المواعظ وتصوير الفضيلة والتعبير السافر عنها ، على أن نزول الأدب إلى أغوار الشر — متى صدق التصوير وعمق — لابد أن يبين عن المشاعر والأفكار الإنسانية فى نوع من واقعية حيوية أو نفسية تهدم ولكن للبناء ، وتتراءى فيها الصور معكوسة — قصداً كى تتطلب الاستقامة والتقويم . والقيم الإنسانية مرتبطة بالقيم الجمالية على أساس الإيحاء لا التصريح ، وعلى دعامة من استقلال الوعى بالإدراك ، لا بالفرض عليه من خارجه ، وهذا فرق ما بين منطق الأدب ومنطق العلم ، أو منطق الحياة فى واقعها . وعن طريق الإدراك السليم لذلك المنطق ارتقت الأجناس الأدبية . كما ارتقت الآداب كلما غاصت فى مأزق الوجود ودركات الحياة ، وبذلك الإدراك كذلك ماتت أجناس أدبية كان اختيار الفضيلة فيها سهلا على حسب طبيعة الموقف فيها ، مثل جنس الملحمة بمفهومها القديم ، وشعر المدح التقليدى على أنا لا يخامرنا مع ذلك شك أن الجانب الفنى فى الأدب الموضوعى — متى كملت التجربة فيه وصدقت وعمقت بإدراك مؤلفها لمسائل عصره وتجاوبه معها عن حرية ووعى — لابد أن يتراءى عن مضمون إنسانى ونزعة إنسانية بالإيحاء القوى المحكم .

وتطبيقاً منا لمبدئنا — فى إحلال العمل الأدبى مكانه — قمنا بالمقارنة لبيان المصدر أحياناً ، والكشف عن الموقف أو الحوافز وتقويم الجهد الفنى أحياناً أخرى ، دون أن نقصد من وراء ذلك إلى الخلط بين منزلة الكاتب ومكانة من أفاد منهم أو من كان يمكن أن يفيد منهم فى الآداب العالمية . ذلك أنا لم نقصد إلى مقارنة مكانة المؤلفين بعضهم ببعض ، بل إلى وضع الجهد الفنى مكانه من جهود السابقين ، على ما قد يكون بينهم بعد ذلك من فروق شاسعة لا يغفل عنها أحد ، وبهذا الإدراك ذكرنا « شكسبير » ، و « دريدن » فى

حديثنا عن شوقى ، وذكرنا « شتاينبك » و « سارتر » فى هذا الكتاب عن تطوير المواقف الملحمية للمسرحية ، بمناسبة مسرحية « جميلة » ، كما ذكرنا « راسين » فى حديثنا فى مسرحية « إيفجينا » العربية التى نقدناها ، وتحدثنا فى إبسن فى حديثنا عن بشر فارس . . ونرى أن بهذه الطريقة يغنى بقيمته فى ذاته أكثر من غنائه بالموضوع نفسه الذى تناوله ، فلا يخلو من معنى توجيه الوعى العام وإثراء الثقافة الفنية على أية حال .

هذا ، وللغة المسرحيات مكانتها لدينا وفى نقدنا . وعندنا أن لغة المسرح — بخاصة — جوهر فنى به يشف الأدب المسرحى عن أثمن مقوماته . وقديماً رفع أرسطو من مكانة الصياغة فجعلها سبيلا إلى استساغة المحال متى صدرت عن شاعر صناع يطوعها لفنه . وكثير من المواقف تضعف صياغتها فلا تستساغ وإن كانت هى فى ذاتها محتملة من حيث الواقع . ولم يعد مؤلف مسرحى يقصد إلى أن يتبع شكسبير أو موليير فى منجمهما الفنى ، إذ قد قدم بهما عهد الفن من حيث طريقتهما العامة ، ولكن إنتاجهما خالد ، خاصة باللغة التى طوعتها عبقريتهما فى المجال الفنى . ولا زال شوقى ذا حظوة أوفر فى دراسة مسرحياته على ضعف بنائها الفنى ، وإنما حظى بهذه المكانة بلغته خاصة . ولا يتنافى فى نظرنا تصوير الواقع مع استخدام لغتنا الفصحى لغة الحوار المسرحى ، خلافاً لما يعرف به بعض أدعياء النقد ، بل نرى أن اللغة الفصحى هى التى يدخل بها الخلق المسرحى مجال الأدب المسرحى ، ودونها تظل المسرحيات — وإن أحكم بناؤها فنياً — مسلوبة من صفة أدبية جليلة هى سبيلها إلى الخلود . وهذا عهدنا بالنتاج المسرحى العالمى جملة .

ولمكانة اللغة هذه — لغة المسرح فى معناها الفنى — عنينا بنقدها بوصفها قضية عامة ، ثم بالنظر إلى ما يجب أن يتوافر لها فى الحوار المسرحى من خصائص فنية فى ثنايا دراستنا لبعض المسرحيات الفصيحة اللغة فى هذه الصفحات .

مصادر شوقي في مصرع كليوباترا

لم يتح لموضوع من الموضوعات التاريخية أن يلقى رواجاً فى الأدب مثل ما لقيه موضوع « كيلوباترة » . ذلك أن الأحداث التاريخية فيه غنية بمعانيها ، غريبة فى موضوعها ، تقرب فى واقعها من القصص الخيالية . . فإلى مظاهر الأبهة والجمال والبذخ فى الحفلات والمآدب ، وإلى سيطرة العواطف وسلطان الحب الجارف ، تقوم المآسى التاريخية والوقائع الحربية ذات الأثر الخطير . تنهار بها العروش وتتحطم عليها آمال الحبيبين . ووراء ذلك كله شخصية عجيبة ، جمعت — إلى جلال مكانتها وذكائها النادر — صفات الأنوثة كاملة ، مع براعة فى الحيل تعيا بها أبرع النساء . . وقد آلت على نفسها أن تعيش فى حياة كلها مجد ومتعة ، حتى إذا رأت سعدها يغرب آثرت الموت . . فانتصرت على أكتافيوس بموتها ، كما انتصرت على من قبله من القياصرة بجمالها وذكائها ، فلم تترد قط فى هوة الضعة .. وفى عاطفتها ارتبط مصيرها بمصير مصر .

وقد ألفت فى الموضوع مسرحيات كثيرة فى مختلف الآداب . منها خمس عشرة مسرحية فرنسية ، وما لا يقل عن ست مسرحيات إنجليزية ، وأربع إيطالية . . وفى أدبنا الحديث كان لشوقى فضل البدء بالإسهام فى هذا الموضوع الذى كان قد صار عالمياً فى الآداب من قبل .

ومسرحيته : « مصرع كيلوباترة » تعد باكورة الأدب المسرحى فى لغتنا . . ومن عجائب المصادفات أن تكون أول مسرحية باللغة الفرنسية فى عصر النهضة الأوربية هى مسرحية « كيلوباترة الأسيرة » للشاعر الفرنسى « جودل » عام ١٥٥٢ م .

ولم يخلق شوقى جنس المسرحية ، كما أنه كان مسبوقاً بكثير من الكتاب

الذين عالجوا نفس موضوعه . . ومن أشهر هؤلاء شكسبير فى مسرحيته : « أنطونى وكيلوباترة » حوالى عام ١٩٠٧ م ، و « دريدن » فى مسرحيته « كل شىء فى سبيل الحب ، أو العالم المفقود » ، التى مثلت لأول مرة عام ١٦٧٧ م ، ونشرت عام ١٦٧٨ م ، ثم المسرحيات الأخرى الفرنسية التى سنشير إليها فى ثنايا هذا البحث .

وغير معقول أن يبدأ شوقى معالجة موضوعه معتمداً على المصادر التاريخية وحدها ، إذ لا بد له من الرجوع إلى الموضوع فى صوره الفنية كما أبدعتها قرائح الشعراء فى الآداب الأخرى من قبل . ولم يتعرض أحد ممن أرخوا لشوقى للكشف عن شىء من مصادره ، لأننا حديثو عهد بهذا النوع من الدراسة ، بل إن ممن أرخوا لشوقى من حاولوا أن يوهموا بأنه لم يكن يعتمد فى تأليفه على شىء مما يقرأ فى الآداب الأخرى ، زعماً منهم أن ذلك مما يدعم أصالته . وسنرى بالقرائن القاطعة أن شوقى كان أكثر إفادة واطلاعاً على الآداب الأخرى مما يزعمون . . وسنعرض لبيان موقف شوقى من المسرحيات التى ألفت فى الموضوع من قبل ، وأثر هذا الموقف فى تصويره لشخصية كيلوباترة ، ثم تأثره بسابقيه فى المواقف الجزئية والأفكار والصور العامة ، لنشير بعد ذلك إلى مدى توفيقه فى الإفادة من هذا التأثر .

وعلى الرغم من أن عاطفة الحب بين أنطونيوس وكيلوباترة كانت محور الأحداث الكبرى ، فقد اتخذ كتاب الغرب من الصراع بين هذين المحبين وبين أوكتافيوس رمزاً للصراع الدائم بين الشرق والغرب . وحملوا كيلوباترة أوزار هذا الصراع كلها . فهى الماكرة المحتالة ، تتخذ الخديعة سبيلا لنيل مأربها ، وقد أوقعت فى شراكها أنطونيوس ، فأغوته بعد رشد . وهى — بعد — مستهترة بملذاتها ، لا هم لها سواها . وتبرر الغاية عندها كل وسيلة . وأعجب من ذلك أنهم عدوها نموذج العقلية الشرقية ، لا بوصفها ملكة ، بل بوصفها مصرية ، فظلمهم مصر فى — تحاملهم — يكشف عن نوع من الصراع بين الشرق والغرب .

فمثلا فى مسرحية شكسبير ، يقول أنطونيوس حين رأى أسطوله يستسلم لخصمه فى ميناء الإسكندرية (الفصل الرابع ، المنظر الثانى عشر) : « ضاع كل شيء : خانتنى هذه المصرية الدنيئة . . واستسلم اسطولى للعدو . . بغى أنت ثلاث مرات خائنة ، ومخدوع أنا ، مخدوع بالزيف الروح المصرية ! ! .. هذه الساحرة المفسدة . . كان صدرها تاجى وغايتى الأولى . وبحيلتها الغامضة خدعتنى . غجرية حقاً ، لتلقى بى فى صميم الضياع » .

وكذلك الحال فى مسرحية « دريدن » — (الفصل الخامس ، المنظر الأول) — يحمل قائد الأسطول فانتيديوس حملة شعواء كلها حيف على مصر ، وعلى كيلوباترة بوصفها عنواناً لمصر : « أمة كل أفرادها خائنون ، يتنفسون الخيانة مع هواء بلادهم منذ ولدوا . . وملكتهم بمثابة روحهم المستخلصة منهم جميعاً » .

ولمدام دى جيراردن مسرحية فرنسية عنوانها : كيلوباترة (عام ١٨٤٧م) فيها تصور كيلوباترة امرأة مستهترة فى ملذاتها ، « لا هم لها سوى الحب ، فى حين جزاؤها العدل هو البغض ، ولا تهيم بسوى لذائذ الجسد ، حتى ليجرؤ عبد قوى العضلات على أن يرفع إليها أنظاره ، قائلا : « أظفر بلك ساعة وأموت » فتصغى إليه ، لأن عهدها الذى قطعته على نفسها يتلخص فى : « المتعة والموت » وتستجيب له على أن يتجرع السم على الأثر .

وتجاه هذه الحملات وأمثالها ، اتخذ شوقى من كيلوباترة موقف الدفاع . واتهم جميع من كتبوا عنها بسوء القصد ، وحاول أن ينصفها ، لا بوصفها ملكة فحسب ، بل بوصفها مصرية كذلك . لأن أولئك الكتاب عدوها مصرية واتخذوها عنواناً لمصر . وكان اطلاع شوقى على ذلك هو الدافع له إلى اختيار الموضوع ، ثم إلى اتخاذ موقف يخالف فيه كتاب الغرب جميعاً . وما كان أيسر الوقوف على مغزى تلك المسرحيات الأوربية لدى شوقى ، خاصة أن جميع النقاد الفرنسيين الذين تحدثوا عن تلك المسرحيات أفاضوا فى هذا المغزى وشرحوه . فشوقى بسبيل الرد عليهم من خلال تصويره الفنى .

وهذا نوع من تأثر الكاتب بسواه ، نسميه فى الأدب المقارن : « التأثر العكسى » . وفيه تكون الأعمال الأدبية صدى أعمال أدبية أخرى ، تتولد عنها . . ولكنها بمثابة مقاومة لما تقصد إليه من معنى . وفى هذا الباب قد يتولد النقيض من النقيض . ولم يحل هذا دون إفادة شوقى من آراء أولئك الكتاب ومن صورهم الفنية ، بعد أن صهرها فى عمله الأدبى ، ليستخرج منها وحدة فنية ، أصيلة ، تصورها ما يقصد إليه من مغزى وطنى :

وأول مظهر لذلك التأثر أن شوقى صور كيلوباترة وطنية مخلصة ، تقدم حبها لوطنها على إخلاصها لحبيبها . فلم تفر من أكتيوم غدراً أو خوفاً كما رميت بذلك فى المسرحيات الغربية . ولكنها انسحبت نتيجة لخطة سياسية مرسومة : هى أن تدع أنطونيوس وأكتافيوس فى الحرب ، دون تدخل منها ، كى يضعف كلاهما الآخر ، حتى تظل هى قوية فى وجه المنتصر منهما . . وكانت تحتاط بذلك لنفسها ووطنها حتى من أنطونيوس نفسه ، فإذا ضعف حبه لها ، وتشرح كليوباترة شوقى — لخاصتها — خطتها فى الانسحاب من موقعة اكتيوم (الفصل الأول) :

كنت فى مركبى وبين جنودى   أزن الحرب والأمور بفكرى
قلت : روما تصدعت فترى شطـ   ـرا من القوم فى عداوة شطر
بطلاها تقاسما الفلك والجيـ   ـش وشبا الوغى ببحر وبر
فتأملت حالتى مليا   وتدبرت أمر صحوى وسكرى
وتدبرت . أن روما إذا زالـ   ـت عن البحر لم يعد فيه غيرى
كنت فى عاصف سللت شراعى   منه فانسلت البورج إثرى . .
موقف يعجب العلا كنت فيه   بنت مصر ، وكنت ملكة مصر

وهذه الفكرة هى محور سياسة كيلوباترة فى مسرحية شوقى ، على أن الفكرة فى ذاتها ساذجة لا تصلح أساساً للدفاع عن سياسة رشيدة ، ثم إن هذه الفكرة فى مسرحية « دريدن » السابقة الذكر ، ولكن على لسان شخصية ثانوية هى « ألكساس » التابع الوفى لكيلوباترة ، إذ يقول (الفصل الأول ، المنظر الأول) : « لو كان لى ما أريد ، لوددت أن يهلك هؤلاء الطغاة --

على اختلاف طبائعهم ، المسيطرون على الجنس البشرى — يهلك بعضهم بعضاً بسيفه ، ولكن بما أن عزيمتنا تابعة لقوتنا العرجاء ، علينا أن نتبع واحداً منهم نعلو معه أو نهبط » . . ولكن هذه الفكرة عابرة فى مسرحية «دريدن » ، لا أثر لها فى الأحداث ولا فى سياسة كيلوباترة . وقد اعتقد شوقى أنه بإيراد هذه الفكرة على لسانها يستطيع أن يظهرها بمظهر المضحية بحبها فى سبيل وطنها ، فى حين يكذبها فى زعمها كل تصرفاتها فى المسرحية . وقد حرص شوقى كذلك أن يرد عنها ما اتهمتها به أمثال مدام « دى جيراردن » ، فى أن غايتها إنما كانت المتعة الجسدية ، ولكن سبيل السرد على لسان كيلوباترة نفسها . وكأن ما تقوله كيلوباترة شوقى صدى مباشر لمثل ذلك الاتهام الذى أشرنا إليه فيما سبق . تقول كيلوباترة (الفصل الرابع من مسرحية شوقى) :

يقولون : أنى أفنت العمر بالهوى بهيمية اللذات والشهوات
فدى لغرامى بالرجال وحسنهم غرام الغوانى أو هوى الملكات
فليس الغلام البارع الحسن فتنتى
ولا الرائع الأجلاد والعضلات
ولم يستثر وجدى من الروم فتنة
جنون العذارى فتنة الخفرات
ولكن عشقت العبقرية طفلة وفى الغفلات البله من سنواتى

ويسلك شوقى مسالك الكلاسيكيين فى تبرئة كيلوباترة من الدنايا ، لإلقاء التبعة فيها على حاشيتها ، كى تظهر هى بمظهر النبل فى موطن الضعف.. فمثلا يحكى المؤرخ « بلوتارخوس » أنها أرسلت إلى أنطونيوس — عقب هزيمته الفاصلة — من يخبره كذباً بانتحارها ، خوفاً على نفسها منه . ويتبع شكسبير فى مسرحيته ما قاله بلوتارخوس ،ولكن دريدن — ونزعته كلاسيكية فى مسرحيته — يجعل « ألكساس » هو الذى يخترع من عنده هذا الخبر الكاذب خوفاً من أنطونيوس على كيلوباترة ، فينعاها كذباً لديه دون أن تعلم كيلوباترة ونقتطف من مسرحية دريدن (الفصل الخامس) ما يتراسل مع ما اتبعه شوقى فى نفس الوقت ، ليظهر مدى تأثره به تأثراً واضحاً : تقول كيلوباترة

لأنطونيوس وقد خفت إليه فوجدته قد شرع فى الانتحار : « لقد حضرت بعد فوات الأوان ! هذا الملعون ألكساس ! » فيجيب أنطونيوس : « هل أنت حية ؟ أم أنا مت من قبل دون أن أعرف ، وهذه أنت أو نوع من الأشباح يلقانى ؟ » — وتجيب كيلوباترة : « أيتها السموات ! طالما كنت قاسية علىّ ! والآن اهدنى إلى جبر هذا الوفاء المثلوم . فأعيديه إلى حياً من احتضار ! » — ويقول أنطونيوس : « لن أكون ، يا حبيبتى ، إنى أمسك روحى اغتصاباً ، ولكن قولى إنك تكونى زائفة العاطفة » — فتجيب كيلوباترة « الآن فات الأوان لأقول إنى صادقة الود . زعم ألكساس موتى ، دون علم منى . . وحين عرفت أسرعت لأحول دون هذه النتيجة المشئومة . لقد خاننى أسطولى كما خانك » . ورد أنطونيوس : « . . حسبك ، لقد قلت إنك ستأتين على أثرى ، وأصدقك ، لأنى الآن أستطيع أن أصدقك فى كل ما تقولين ، كى نرحل على ودادنا معاً . . وقبلة منك هى أعظم من كل ما سأترك لقيصر » . (يموت) .

ونظير ذلك فى شوقى حين حمل أنطونيوس جريحاً إلى كيلوباترة بعد أن طعن نفسه — يجرى بينهما هذا الحوار (الفصل الثالث) :

أنطونيو : كيلوباترة . . عجب . . أنت هنا
لم تموتى ؟ . هم ، إذن ، قد كذبون
كيلوباترة : سيدى ! روحى ! حياتى ! قيصرى ! أنت حى ؟
أنطونيو : بعد حين لا أكون
كيلوباترة : من نعانى كذباً . . من قالها لك ؟

أنطونيو : أو لمبوس النذل الخائن
مرَّ فاستوقفته أسأله قال ماتت . . فتجرعت المنون
كيلوباترة زودينى قبلة من ثناياك العذاب الشيمات
وأضيئى بسناها مقلة يسدل الموت عليها الظلمات . .

ثم إن فكرة تمرد الأسطول على أوامر كيلوباترة ، كما هى فى ترجمة

الشعر المذكور سابقاً لدريدن ، نرى صداها فى قول كيلوباترة شوقى لأنوبيس الكاهن (نفس الفصل) :

أبى أعلمت أن الجيش ولى وأن بوارجى أبت المضيا ؟

وإباء الأسطول للمضى فى الحرب يفيد أن أمراً صدر إليه من كيلوباترة بذلك ، وهو مما يخالف سياستها العامة فى المسرحية . كما أعربت عنها فى الفصل الأول ، من وجوب التزام الحياد . وليس فى المسرحية ما يدل على تحولها عن تلك السياسة إلا فى هذه الإشارة فى البيت السابق ، وهو ما نراه أثراً لفكرة دريدن فى مسرحيته السابقة الذكر .

وشوقى متأثر بسابقيه كذلك فى فكرة توديع كيلوباترة لأولادها ، وفيه يصف جانباً من الصراع النفسى لكيلوباترة تتنازعها عوامل الإبقاء على حياتها فى عيش ذليل ، ومع أولادها ، أو الموت عزيزة كريمة ، وهو منظر يطيل فيه الشاعر الفرنسى « روبير جارنييه » فى صورة حوار بين كيلوباترة وبين « أوفرون » مربى أولادها ، يدعوها إلى الإبقاء على حياتها من أجلهم ، وتأبى هى تفضيلا منها لدواعى التضحية والعزة ، ثم تودع أولادها وهم حضور على المسرح ، وتطلب منهم الصفح والصبر على مصيرهم الأليم ، وتصف قلبها يتصدع لفراقهم ، وتتوقع ما سيلقون من عذاب بعدها . وتقول لهم : وداعاً ! ! فيجيبون : « وداعاً . . فتكاد نفسها تطير هلعا (الفصل الخامس من المسرحية السابقة) .

وقد وصف شوقى منظر التوديع كذلك ، ولكن لم يجعل الأطفال يظهرون على المسرح ، إذ أن أمهم تودعهم وهم نيام . وهذا أرقى فنياً ، إذ ليس فيه إثارة العواطف عن طريق رخيص يعرض الأطفال فى منظر وداع مروع . ولم يفد شوقى فكرة إيراد هذا المنظر فحسب ، بل إن فى بعض الصور الجزئية التى يوحى بها المقام تلاقياً مع نظيرتها فى مسرحية « روبير جارنييه » . تقول كيلوباترة لوصيفتها شرميون (الفصل الرابع من مسرحية شوقى) :

أدخلى بى يا شرميون على أطفا   لى أودعهم الوداع الرهيبا
فعساهم إذا تحجب صدرى   وجدوا صدرك الحفى الرحيبا

ومما تقوله فى وداعهم :

بروحى وإن لم تبق منى بقية   صغار ورائى ذوىّ اليتم نوّح
أذوب لبلواهم وأعلم أننى   حملت عليهم ما يجل ويفدح
وقد اشتهى عيش الذليل لأجلهم
فلا المجد يرضى لى ولا النبل يسمح
فصفحاً صغارى إن شقيتم بمصرعى
وإنى لأرجو أن تغضوا وتصفحوا
وداعاً صغارى ، صير الله يتمكم
إلى خير ما يكفى اليتامى ويصلح
أطفت بكم والنوم تسرى سناته
على صفحات كالأسنة تلمح . . .

هذا ، ومن المواقف الجزئية فى مسرحية شوقى أن هيلانه وصيفة كيلوباترة تموت بلدغة الأفعى كسيدتها ، ولكنها تعود إلى الحياة بترياق على يد الكاهن أنوبيس على رجاء من حابى .

وفى مسرحية « مدام دى جيراردن » السابقة الذكر ، يتناول العبد السم أثر ظفره بكيلوباترة ، كما تعهدها بذلك ، ليدفع ثمن سعادته . . ولكن « ديوميد » وفانتيديوس يعيدانه إلى الحياة بترياق ، مكبدة فى كيلوباترة . . وذلك كى يكون أداة انتقام ومثار غيرة . والشبه — برغم ذلك — بين الموقفين واضح . ثم إن ذلك العبد ، قبل أن يتناول السم ، ينشد الموت يتغنى فيه بالعاطفة ومجد المخاطرة . وفى هذا ما يذكرنا من بعيد بنشيد الموت فى مسرحية كيلوباترة شوقى . فقد أفاد شوقى فكرة إيراد النشيد فحسب من تلك المسرحية وإن تكن الخواطر فى النشيدين متباعدة .

وموقف آخر كذلك فى مسرحية شكسبير ، فيه يدخل أكتافيوس على

أنطونيوس بعد موته انتحاراً (المنظر الأول من الفصل الخامس) فيأسى على أن ألجأه أنطونيوس إلى هذا المأزق بمحاربته ، ويقول : « إن بالجسم آفات تتطلب مبضع الجراح » ثم يعبر عن أساه فى شبه رثاء له : « . . لكن دعنى أنتحب بدموع قدسية كدم القلب ، أنت يا أخى وشريكى وذا المكان الأول فى كل ما شرعنا فيه ، وندى فى الإمبراطورية ، وصديقى ورفيقى فى جبهة الحرب ، والذراع لجسمى أنا ، والقلب الذى تضىء أفكاره أفكارى » وصدى ذلك واضح فى إيراد شوقى لمثل ذلك الموقف فى الوداع ، وفى تصويره له حين يودع أكتافيوس صديقه المنتحر ، متوجهاً بخطابه إلى كيلوباترة (آخر الفصل الثالث من مسرحية شوقى) :

أتــأذن ســـيدتى أن أطيـ ... ـف بخدم الصدام رفيق الصراع
ومن كنت تحت القنــا ظلــه ... ومن كان ظلى تحت الشراع
وكنــا نشيد لــروما الفخــا ... ر ونجنى لهــا الغار من كل قاع
ونأتى القــــلاع فنحتلهــا ... وإن بعــدت كالنجوم القلاع
ونركز فى السهل أرماح روما ... ونطلع أعلامهــا فى اليفاع ؟

وفى البيت الثانى من الأبيات السابقة دقة تاريخية ننوه بها لشوقى ، إذ يذكر بلوتارخوس أن أنطونيوس كان متفوقاً على أكتافيوس فى البر ، وأنه كان دونه فى البحر ، وإن كانت النغمة الخطابية فى الأبيات المذكورة تضعف من طابعها المسرحى ، وتجعلها بذلك دون أبيات شكسبير فى التعبير عن نفس الموقف .

وأخيراً نكتفى هنا من الصور الجزئية بذكر منظر دخول أكتافيوس على كيلوباترة بعد انتحارها . . وفى التاريخ — على حسب بلوتارخوس — كانت كيلوباترة مخدوشة الوجه ، ممزقة البشرة ، بسبب انتحابها على أثر موت أنطونيوس . وخالف شكسبير التاريخ فى هذه النقطة ، فجعلها تحتفظ بجمالها ميتة ، وتبعه شوقى ، وفى مسرحية شكسبير يقول أكتافيوس متوجهاً فى حديثه إلى طبيبه وقد رآها مع الوصيفتين عقب موتهن بلدغ الأفعى :

« . . . ولكن كيف منن ؟ . . فإنى لا أراهن يدمين . . يا لنبل الضعف ! . . إنها تبدو بعد انتحارها كأنها تريد أن توقع انطواناً جديداً فى شراك جمالها القاهر » . ونظير ذلك ما أنطق به شوقى أكتافيوس فى نفس الموقف :

عجيب يا طبيب أرى قتيــلا ولكن لا أرى أثــر الجراح
أليست فى الفنـــاء أرق لوناً وأندى من رياحين الصبـــاح ؟
فهل تدنو لتكشف كيف ماتت أبالسم الزعاف أم الســلاح ؟

ولن يتسع مجال الكتاب للمضى فى إيراد تفاصيل أخرى كثيرة لا يمكن أن تتوارد على سبيل المصادفة . ومما لا شك فيه أن شوقى اطلع على مجمل لهذه المراجع ، أو قرأ نقداً وافياً للمسرحية استعان به فى الإفادة منها . ولكن كيف ؟ هذا ما لا سبيل إلى الوقوف عليه من خلال البحوث التاريخية التى كتبت عنه ، وهى التى كانت تحتاج إلى صبر وسعة اطلاع . ونظيرها مألوف فى بحوث الغربيين فى أدبهم . وفى مكان آخر أثبتنا كيف أفاد شوقى فى مسرحيته الأخرى : « مجنون ليلى » من الأدب الفارسى والتركى ، ورجعنا إلى تأثره بهذين الأدبين كثيراً من تفاصيل ما أورده فى تلك المسرحية من أفكار ليس لها أصل فى أخبار مجنون ليلى العربية . وفى هذا ما يقطع بأن شوقى كان أكثر تنقيباً فى الآداب الأخرى مما يظن لأول وهلة ، وخاصة فيما يتعلق بفن جديد على تراثنا ، مثل فن المسرحية .

وبعد ، فنحن لا نريد بمثل هذه البحوث أن ننال من قدر شوقى بالكشف عن إفادته من الآداب الأخرى ، إذ من بدائيات البحوث المقارنة أن التأثر لا يمحو الأصالة ، ومن الخطأ أن ينظر إلى هذا التأثر كما ينظر دارسو السرقات الأدبية فى القديم . فالشاعر أو الكاتب يفيد من الأعمال الأدبيـــة السابقة عليه ، على أن يحتفظ بأصالته فى البنية العامة لعمله الفنى . والأعمال الفنية العميقة هى التى تستمد جذورها من آثار السابقين التى لولاها لما خرجت إلى الوجود ، وكما يقول ريمى دى جورمون : « لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية فى الهواء ، ولا وجود فى الأدب — كما لا وجود فى

الطبيعة — لجيل تلقائى . والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال ، على أنها — بعد ذلك — ضد قوانين الطبيعة، مستحيلة لا يمكن فهمها » . وعهدنا بكبار الكتاب العالميين أن ينهلوا من الثقافات العالمية ويهضموها لتخرج — بعد — فى نتاجهم ثمرات متنوعة ذات وحدة منسقة ، مطبوعة بطابعهم الأصيل . وما أشبههم بالنحل ، تقع على مختلف الزهور، وتأكل من كل الثمرات ، ثم يخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للناس .

على أنا لا نغفل التنبيه إلى أن شوقى لم يحسن الإفادة حتى لإفادة من مصادره ، فلم ينهج فنياً فى تصوير كيلوباترة تصويرا مقنعا ، إذ أنها فى مسرحيته تتضاد أفعالها مع زعمها بأنها مخلصة للوطن . فهى « غير متكافئة » ، مع نفسها ، طائشة فى سياستها ، قصيرة النظر ، مستسلمة لملذاتها ، تلهو حين يجد الجد . فليست هى بالشخصية ذات الجوانب المتماسكة فى أبعادها . وحسبنا الإشارة إلى ذلك ، إذ أنا لم نقصد إلا إلى بيان موارد فنية عالمية نهل منها شوقى محاولا الإفادة ما استطاع ، فى موضوع تأثر فيه الكتاب العالميون بعضهم ببعض . وهذا نوع من البحوث التى تكشف عن مظهر من مظاهر التعاون الأدبى فى المجال العالمى ، كما تبين عن جوانب استحصاد القرائح وإخصاب العبقريات .

أزمة الضمير العالمى فى مسرحية سارتر
« سجناء ألتونا »

فى هذه المسرحية الحديثة يصور سارتر موقفاً حيوياً تتمثل فيه أهم قضايا العصر فى جوانبه النفسية الدقيقة واتجاهاته الإنسانية العامة . وفيه تبدو الصورة مروعة ، لأنها صورة العصر بآثامه وشروره ، وأطماعه الجامحة التى تهدد أصحابها كما تهدد الإنسانية كلها بالدمار . ويبدو الخير وسط هذه الظلمة المطبقة كشعلة تجتاحها العواصف ، وقل من يسهر على رعايتها من الناس . ويرمى الفيلسوف من وراء ذلك إلى أن يخز الضمير العالمى ، علة أن يوقظ فيه بقية من وعى تلوح بروقه الحائرة من آن لآن ، فى ثنايا الدجى الذى تسير فيه الدول الكبرى وأهلها بعيون تنظر ولا ترى . وليست آراء الفيلسوف تجريدية معلقة فى الهواء ، ولكنها وثيقة الصلة بمواقف نفسية حادة لأشخاص ارتبطوا أشد رباط فى صراعهم ومصيرهم بالعصر ومشكلاته .

ولابد لنا — قبل أن نكشف عن هذه الآراء الفلسفية فى صورتها الأدبية — أن نوجز القول فى أحداث المسرحية وأشخاصها ، ليتتبعنا القارىء حين نعرض ما تكشف عنه من أهداف إنسانية :

تدور حوادث المسرحية فى عام ١٩٥٩ م ، فى « ألتونا » من ضواحى مدينة همبورج بألمانيا ، فى أسرة تمتلك مصنعاً كبيراً للسفن . وتستغرق حوادثها التى نشهدها بضعة أيام . وفى الفصل الأول نشهد الابن « فرنر » وأخته « لينى » وزوجته « جوهانا » يتهيأون للاجتماع مع رب الأسرة للفصل فى أمر خطير يتوجس منه « فرنر » وزوجته . ونعلم منهم أن الأب سيموت بسرطان الحلق ، وأن الطبيب حدد له أنه لن يعيش أكثر من ستة أشهر . ويحضر الأب ، فيفضى إليهم بأنه قد لا ينتظر نهاية أجله بهذا المرض ، وقد

يلجأ إلى إنهاء حياته بنفسه . ويطلب من ابنه أن يحاف على التوراة أنه سيبقى في المنزل بعد موته . ليقوم على شئون المصنع الكبير الذى يشتغل به مائة ألف عامل ، لأنه وارثه الوحيد من الرجال . ويضيق الإبن وزوجته بذلك ، لأنهما لا يطيقان الحياة فى هذا المنزل العتيق . وكان الإبن محامياً بمدينة همبورج ، وتزوجته « جوهانا » التى كانت ممثلة ، على أن يعيشا معاً فى تلك المدينة . وسبق أن استدعاهما الأب منذ ثمانية عشر شهراً ، كى يقيما معه فى « ألتونا » بعض الوقت . ويسود الاجتماع ضرب من المراءاة الاجتماعية التقليدية فى الأسرة . فتتظاهر « ليني » بأنها غير مكترثة بموت أبيها ، فى حين نعلم أنها كانت قد ارتاعت حين علمت من طبيبه بالخبر . ويتظاهر « فرنر » بأنه لم يعرف من الأمر شيئاً على حين أن الطبيب أفضى إليه بالخبر قبل أخته . وتبدو « جوهانا » الزوجة أصرح من فى الأسرة حين تكذب الأب فى زعمه أنه يريد أن يحتجزهم فى « ألتونا » متعللا بالإشراف على المصنع . ذلك أن فرنر ليس وارثه الوحيد . فله ابن آخر هو « فرانتز » وهو الابن الأكبر ، ولم يمت كما يزعم الأب ، ولكن استخرجت له شهادة مزورة بموته . ولا يزال على قيد الحياة . وقد احتجز نفسه فى حجرة بالمنزل ، يرفض أن يستقبل بها سوى أخته « ليني » . وهو يقيم بهذه الحجرة منذ اثنى عشر عاماً ، فريسة لنوع من عذاب الضمير لم يعد يطيق فيه حياة الناس . ويلقى التبعة فيه على أبيه أولا ، ثم على من زجوا بألمانيا فى الحروب ، ثم على العصر كله ، لأن هذا الفتى نشأ نشأة دينية يؤمن فيها بآراء « لوثر » وبالضمير الإنسانى .

وقد رباه أبوه كذلك على الشجاعة ومواجهة الأخطار ، فهو يحتقر الجبن والخوف ومن يرسفون فى قيود الذل . ونرى من استعادة الأب لذكرياته — فى صورة مناظر مسرحية — أن الأب كان قد باع لحكومة هتلر أرضاً يمتلكها بجوار مصنعه ليقام فيها معسكر للأسرى . وقد لام الابن أباه على ذلك ، لأنه يكره منظر الأسرى وخنوعهم ، ولو تعرض لمثل مصيرهم لفضل الموت .

والابن يحقر الضحايا الذين يحترمون جلاديهم ، على أن فى الأمر امتهاناً

لمكانة الإنسان من حيث هو إنسان . وقد ساعد الأب بذلك على الشر . وحين يتنصل الأب بأنه لو لم يبع الأرض لإقامة المعسكر لاشترت الحكومة أرضاً أخرى لنفس الغرض ، يرفض الابن الحجة ، إذ كان على أبيه أن يترك تبعة الشر تقع على غير كاهله .

ثم يفضى إلى أبيه أنه آوى ربانياً بولونياً هرب من الأسر . فيثور الأب ، لأن هذا عمل طائش ، ولكنه يعد الابن بتسوية المسألة مع المسئولين بما له من مكانة لديهم . ويتوجس أن يكون رجال الجستابو قد وشوا بابنه . فيبلغ هو عما فعل ابنه ، ويشترط ألا ينال الأسير ولا ابنه بأذى ، ولكن سرعان ما يأتى بعض هؤلاء الرجال فيجدون الابن معتصماً بالحجرة مع الأسير الهارب الذى أواه ، فيذبحون الأسير على مشهد منه . وتكون عقوبة الابن أن يحكم عليه بالتجنيد الإجبارى فى سن الثامنة عشرة .

ويذهب الابن ليحارب فى روسيا ، ويهلك كل من معه ، ثم يعود متخفياً وحيداً إلى المنزل فى عام ١٩٤٦ م ، ويحتجز نفسه بالمنزل ، فى نوبة عصبية لا تفارقه . فلا يجيب غيره بسوى التحية ، حتى يسمع من المذياع أخبار محاكم مجرمى الحرب من النازيين ، فيثور ، لأن هذا امتهان لكرامة ألمانيا وشعبها . ثم إن الحلفاء أنفسهم مجرمون فى الحرب . فلم ينتصروا فيها إلا لأن ضحاياهم أكثر من ضحايا الجرائم التى ارتكبتها ألمانيا ، على أنهم كانوا قد انتصروا فى الحرب العالمية الأولى ، فماذا فعلوا لخير الإنسانية ؟ لقد كانت نتيجة سياستهم التى انتهجوها أن وجدوا للألمان هتلر آخر . وها هم أولاء على أثر هذا النصر بسبيل إنتاج صنوف أخرى من هتلر . وويل للإنسانية المهددة دائماً بالدمار ! ! .

وفى عام ١٩٤٧ حاول أحد الجنود الأمريكيين أن يعتدى على « ليني » أخت « فرانتز » لأنها استثارته بقولها له : إنها نازية فأسرع فرانتز لنجدة أخته وكاد الأمريكى يتغلب عليه فى عراكه معه ، لولا أن الأخت ضربته بزجاجة على رأسه ، وأخذ فرانتز على عاتقه تبعة ما حدث . فتعهد الأب بترحيل

ابنه إلى الأرجنتين أمام السلطات الأمريكية ، ليخليه من العقوبة . وهيء كل شيء لترحيله . ولكن الإبن اعتصم بحجرة فى المنزل فى حالة تشبه الجنون . وأبى بعد ذلك أن ينزل منها أو يستقبل والده . وظل منذ عام ١٩٤٧ حتى ١٩٥٩ فريسة لهواجسه وخواطره ، يحيا حياة عجيبة .

فحين طلب الأب من ابنه الآخر : « فرنر » أن يبقى فى « ألتونا » كان غرضه من وراء ذلك أن يوجد بالمنزل من يرعى ابنه شبه المخبول بعد أن يموت هو . ويقسم له « فرنر » على ذلك ، ولكن زوجته « جوهانا » ترفض البقاء ، وتصر على ترك زوجها إذا بر بوعده ، لأنها تمل الإقامة فى ألتونا . ويفيد الأب من رفضها ، لأنه يريد أن يتخذها سبيلا لإغراء « فرانتز » بالرجوع إلى حياته العادية فى الأسرة ، على أن يتكفل الأب بتسوية المسألةلدىالسلطات المحتلة . ولو قبل « فرانتز » ذلك فسيتاح لأبيه أن يلقاه قبل أن يموت . ويتحلل « فرنر » وزوجته من ضرورة البقاء فى ألتونا .

وفى الفصل الثانى تتسلل جوهانا بمشورة الأب إلى حجرة « فرانتز » ، وقد تجملت كى تغريه بالحياة . وتصرح له أن حياته خير منها الموت : فإما أن يختار الحياة كالناس ، وإما أن يموت . . وتراه فى حجرته نهباً لعذاب الضمير وقد جمع فيها عدداً من السرطان البحرى (الكبوريا) يخاطبها على أنها الناس لو كان هناك من أمل فى أن يبقى الناس بعد القرن العشرين . . ويتهم هذا القرن أمام القرن الثلاثين ، أمام محكمة التاريخ وضمير الإنسانية ! !

ويسجل الإبن دفاعه على أشرطة يدور بها فى حجرته مسجل الصوت وكلما انتهى من شريط أعاد دورته ليستمع إليه ثانية ، ثم يتكره ، لأنه دون ما يريد أن يقول . فيحاول الكرة من جديد . ويجمع هذه الأشرطة بعضها إلى جانب بعض . . ويعروه السأم أحياناً مما يبذل من جهد يتوقع أن يضيع سدى .

وحين يرى زوجة أخيه « جوهانا » يغريه جمالها ، فيعود إلى الرغبة فى الحياة ، حياة الناس ، ويخشى أن تغريه « جوهانا » بالاشتغال بمطالبه

الفردية ، وإهمال مهمته الإنسانية ، ولكنه يحاول أن يعجبها . . فتقول إنها تهتم بأن تعجب الأحياء ، أما هو فميت ، لا نفع فى حياته . وهو يزعم أنه شاهد على عصره ، وهو فى الوقت نفسه متهم من المتهمين ، آثم مثلهم ، مشترك معهم فى تبعة ما حدث . فتثير بذلك فى نفسه عقدة رهيبة كانت فى الحقيقة أهم سبب فى احتجازه لنفسه ، واعتصامه بحجرته . وتستدرجه حتى يفضى إليها بشىء عن تلك العقدة ، ويطلب منها أن تحكم على ما فعل : وذلك أنه حين حكم عليه بالتجنيد ذهب يحارب فى شجاعة كأنه ينشد الموت فلا يجده . وفى موقفه فى « سمو لنسلك » فى روسيا ، تعرض لمأزق : فقد كان مع خمسمائة هلكوا جميعاً ما عدا اثنين : ضابط فى رتبته وجندى . أما الضابط فكان مثالياً يكره طغيان النازيين ، ويبغض الحرب ، ويشتهى من أجل ذلك هزيمة هتلر . والجندى قاس نازى مخلص . ووقع فى قبضتهم أسيران من الفلاحين الروس ، يريد الجندى أن يعذبهم فى وحشية ليحصل منهم على بعض الأسرار ، علهم يجدون مخرجاً من الحصار . ويريد الضابط الآخر ألا يعذبهم . لأن فى ذلك امتهاناً للإنسانية ووحشية لا يبررها شىء . ويرى « فرانتز » أن الضابط زائف فى مثاليته . فالحرب واجب وطنى يجب على الجندى أن يخلص فيه لئلا يموت وطنه بالهزيمة . أما الطغيان فله حساب يمكن تصفيته بعد الانتصار ، ولكنه يتفق مع الضابط فى أنه لا ينبغى تعذيب هذين الفلاحين ، فقد لا تكون لديهما أسرار . ويأخذ القيادة هو من زميله ، ويعامل جنديه فى قسوة بالغة ، وينهاه عن تعذيب الأسيرين زجراً وعنفاً ، فى حين يرى زميله الضابط الآخر أنه ينبغى إقناع ذلك الجندى لا إكراهه ، لأن الإكراه أمر تأباه كرامة الإنسان . ولا يستمتع « فرانتز » لشىء من ذلك. ويأمر الضابط والجندى معاً بالذهاب للحراسة ، دون تعرض للأسيرين ، فيقضى الأعداء عليهما ، فيلتجىء هو إلى تعذيب الأسيرين تعذيباً وحشياً . ويموتان قبل أن يعترفا . فيبقى أثر هذا التعذيب فى نفسه لا يفارقه أبداً . ويتهم بسببه نفسه أنه حيوان كالآخرين . وتحاول « جوهانا » أن تجذبه إلى الحياة بالإغراء بالحب ، فيتردد ويرتعد ، ويخيل إليها أنها كادت تنتصر فيما كلفها به الأب .

وفى الفصل الثالث يلتقى الأب بزوجة ابنه « جوهانا » قلقة على نجاحها فى مهمتها ، وهى استدراج « فرانتز » لإخراجه من عزلته ، ولا تدرى هل كان مجنوناً حقاً . ويطلب منها أن تقابله مرة أخيرة تتوسط لديه كى يقبل استقبال والده ، وإذا فعلت فسيتركها الأب ترحل مع زوجها ، ويحللهما من ميثاقهما فى البقاء . فتخشى أن يكون غرض الأب استدراج ابنه ليتخلص منه بالموت . وترى أنه ليس أمامها سوى إجبار زوجها بما حدث .

وحين يخبر « فرنر » بأنها قابلت أخاه فى حجرته ، تثور شكوكه فى سلوكها مع أخيه ، ويصمم على البقاء فى ألتونا ، لأنه يريد أن يستأثر وحده بالمصنع . ولو أبت هى فلتذهب وحدها حيث تشاء ، فتهدده أنها لو بقيت فستزور فرانتز كل يوم ، فتثور فى نفسه غيرة تهدد الأسرة ، لأنه يعلم أن والده هو الذى دبر ذلك كله . . وفى الفصل الرابع نرى فرانتز يبدأ يشعر بالزمن ، على أثر عاطفته نحو زوجة أخيه ، وأخذ يحسب الدقائق ، وينظر فى الساعة التى أهدتها إليه ، لينتظر لقاءها ، وكان من قبل قد طرد الزمن من حجرته . وحين يشعر بالزمن يشعر بالضعف ، ويرى أنها كانت سبب إيقاظ وعيه الفردى ضد وعيه الإنسانى وهى لذلك شبيهة « دليلة » فى موقفها من شمشون ، ويشعر نحوها بالحقد ، ولكنه لا يزال معلقاً بها . وتحقره هى ، لأنه سجين أوهامه ، وأنه بمثابة متهم يحاول أن يشهد لنفسه ، فما أبعده من شمشون ، وترى أن لقاءها معه — وهو لا يستطيع أن يواجه الحقيقة — ضرب من العبث لا تطيقه ، وبخاصة بعد أن ثارت شكوك أخيه .

وتفاجىء ليني الأخت « جوهانا » عند أخيها ، فتثور غيرتها وشكوكها . ويعرفون جميعاً أن الأب هو الذى دبر ذلك كله لغاية فى نفسه ، فتثور أحقاد الابن ضد أبيه . وتعتزم « جوهانا » ألا تعود للقائه . وفى ثورة من يأس يقبل الابن استقبال أبيه ، ويحدد معها موعداً ليلقاه .

وتفاجىء ليني الأخت « جوهانا » عند أخيها ، فتثور غيرتها ويرى أنه وأباه مجرمان ، ويتهم أحدهما الآخر باسم المبادىء التى خرجا عليها معاً . ويقول والده : إن هذا هو ما يسمونه العدالة . وتثور أزمة ضمير الابن فى

تعذيب الأسرى ليتكلموا بما لديهم من سر فى جبهة « سمولنسك » ، حين ضيق الأعداء عليه الحصار ، وانضم إليهم أهل القرية . ويقول إنه كان أداة فى التعذيب الجهنمى لأن ولده أبلغ عنه فى حادثة الأسير البولونى . ويهذى فى نوبة عصبية يسرد فيها المآثم البشعة ، والقسوة البالغة فى معاملته لزملائه وأسراره ، لأنه ، بعد أن قاسى الضعف فى حادثة ذبح البولونى أمامه على يد رجال الجستابو ، أصبح يرتاع من الضعف ، فيحرص على سبق الآخرين إلى مظاهر العنف قبل أن يتعرض لها هو . إذن فقد دفعه أبوه ثم هتلر إلى أن يكون صورة لطاغية ، ولكنه فى نشوة سلطانه كان يرى أن السلطة هوة يرتاع حين ينظر فى قاعها : جحيم الضمير . وفى عودته مهزوماً كان يرى فى مظاهر الدمار تبريراً لوحشيته ، فكان يحب رؤية المنازل الخربة والأطفال المشوهين . ثم احتجز نفسه لئلا يرى ألمانيا تنهض من جديد ، وعلى كاهلها عبء هذه الجرائم التى تؤرقه . وقد كان نقى الضمير طاهر السريرة قبل حادثة الأسير البولونى . فدفعه والده ثم هتلر فى هذا الطريق ، فصار فى المذبحة البشرية الكبرى جزاراً . ويحاول والده أن يوقظ فيه حب الحياة عن طريق تعلقه بجوهانا ، فيأبى . ثم يصارحه الأب بأنه مجنون يتحدث عن الحقيقة ويخاف مواجهتها ، ووجوده أشبه بالموت الذى يخشى — جنباً — أن يواجهه . ويعترف الأب أنه كان سبب عثرات ابنه كلها ، وأنه المسئول عن جرائمه . فتطيب نفس الابن ، ويقبل التخلص من الحياة مع والده إذ لا سبيل له إلى العيش بعد . ويتفقان على القيام بمغامرة فى عربة أخته « ليني » فوق « جسر الشيطان » عبر نهر الألب ، وغالباً ما يكون الموت نصيب من يقوم بتلك المغامرة . ونعرف بعد أن « ليني » كانت على علم بتدبير هذا الانتحار ، وتأسى « جوهانا » على مصير الابن ، وتتهم فيه أخته وأباه . وبذلك يزاح الأب والابن من الطريق ، ليفسحا لبقية الأسرة أن تحيا الحياة المألوفة فى زحمة الناس .

والأب وابنه « فرانتز » هما الشخصيتان الرئيسيتان فى المسرحية، وهما متعارضان فى اتجاههما . فالأب عملى مادى قد صانع النازيين ، وهو غير

مؤمن بهم ، ليكسب ، فكان يبنى لهم الأسطول ويعتقد أنه يبنى مستقبل ابنه الذى رباه على حب السلطة والمغامرة . ثم دفع ابنه ليزود النازيين بالضحايا كما يزودهم هو بالسفن ، وحين أتى الأمريكيون استغلهم الأب أكثر مما استغل النازيين . وعنده أن الضمير ترف ، وما جدوى عذاب الضمير ؟ إن الذى يقضى وقته فى محاكمة نفسه والناس أمام محكمة الله يشل إرادته . وينصح ابنه بأن العالم ثقيل إذا حمله على عاتقه آذه الحمل . والذى لا يقتنع بما يفعل لا يفعل شيئاً ، ويلغى وجوده . ولكن هذا الأب على الرغم من ذلك كله يفشل فى كل ما غامر به . فقد جمع ثروته لابنه ، ولكنه دفعه بتربيته وتصرفه إلى هوة اليأس . وانتهى أمره بأن يملك المصنع دون أن يستطيع إدارته. فنى عاقبة أمره لم ينشىء المصنع لابنه ، بل نشأ ابنه للمصنع ، فخسرهما معاً . وابنه الآخر يزهد فى المصنع أيضاً . ويفضل حياة المدن . وسيختار المصنع رجاله فى نطاق خارج عن إرادته واختياره .

وتصطدم هذه المبادىء فى جملتها بمبادىء ابنه « فرانتز » ضحية الضمير فهو يرى أنه صنيعة أبيه ، وصنيعة الحرب ، وصنيعة العصر كله بشروره ومآثمه ، هذا العصر الذى يفتح هو فيه عين بصيرته على ظلام الضمائر .وصعب على المبصر أن يديم النظر فى ظلام :

وأزمة الضمير لديه تتجسم فى مسائل تفصيلية يتعمق بها سارتر فى وعى العصر . فإلى يقظة ضمير « فرانتز » الإنسانى ، يؤمن إيماناً كاملا بحق الوطن عليه . فالوطن للدول كالأسرة للأفراد ، كلاهما لابد من الإخلاص له ، فى صميم الوعى الإنسانى العام . والإهمال فى حق الوطن أو الأسرة خطر يهدد الدول والأفراد والإنسانية جمعاء فى وقت معاً . وهذه ناحية يطيل سارتر فى بيانها فى كتبه الأخرى . ولهذا نرى « فرانتز » يتعرض لمسئولية الجندى ، وواجبه فى الإخلاص للحرب ، وتبعته فى هزيمة الوطن . فيتوزع ضميره بينه بوصفه جندياً وبينه بوصفه إنساناً ، ويستعيد خواطر هى من حلق ذكرياته وأحلامه ، فى شبه كابوس ، حين تخاطبه امرأة ألمانية بقولها (الفصل الرابع ، المنظر الثالث) : « لو أن أخى تحمل أمام ضميره تبعة قتل الآلاف

من الرجال أو النساء مثلى أو الأطفال الذين يفوح نتنهم تحت أنقاضنا لفخرت به ، وعرفت أنه فى الجنة ، وأنه يحق له أن يقول : إننى قد فعلت ما استطعت ولكنه كان يحبنا أقل من حبه لشرفه وفضائله . وكان المصير إلى ما ترى (تشير بأصبعها فى صورة دائرية) كان يجب إثارة الرعب ، وكان عليكم أن تدمروا كل شىء .

فرانتز : قد فعلنـــا .

المرأة : لم يكن ما فعلتم كافياً . . فى كل مرة اقتصدت فيها فى قتل عدو . . وضعت مكانه واحداً منا ، قد أردت أن تحارب بدون حقد ، فسرى فى نفوسنا لك حقد تتآكل به القلوب . أين فضيلتك أيها الجندى الردىء جندى الهزيمة ، أين شرفك ؟ . . المجرم هو أنت . لن يحاسبك الله على ما فعلت ولكن على ما لم تجرؤ فعله ، على الجرائم التى كان عليك أن تقترفها ولم تقترف . المجرم هو أنت . هو أنت . . هو أنت . . » .

وعلى أثر ذلك يتساءل « فرانتز » فى المنظر التالى : كانت الحرب من نصيبى ، فإلى مدى كان على أن أتجاوب معها ؟ .

ويقول : « الجندى إنسان ، ولكنه جندى قبل أن يكون إنساناً » ، على أنه أريد له أن يكون كذلك ، ولا يوافق زميله الضابط « كلاجيس » فى رغبته فى الهزيمة بسبب كرهه للنازين . فواجب الوطن أولا ، ثم بعد ذلك تأتى مسألة تصفية الحساب مع النازين . ثم إن الموقف فى الوقت نفسه مبعث ضيق له . فالجنس البشرى يأكل بعضه بعضاً دون تعقل . ولن تكون تلك الحرب أول مهزلة ولا آخرها . وسيظل الناس أشبه بالسرطان البحرى . تنظر روما تحترق ، ونيرون يرقص . بل لو كان الناس من السرطان لأحب بعضهم بعضاً . . وسيظل التاريخ مثل نافذة سوداء ، تسجل كل شىء ولا يفهم الناس منها شيئاً . فالحلفاء صلبوا الديمقراطية التى يدعون إليها ، والناس آلات كالقرود ، والهلاك ، فى هذه الحال ، أولى للجنس البشرى ! ولذا يقول إنه يحب والده أكثر من نفسه ، وأقل من مرض الكوليرا .

ويصيح : « أيها الرجال والنساء والجلادون المجهودون والضحايا القساة . إنى شهيدكم ! » على أنه من هذه الأزمة فى حال أشبه باليقظة النومية ، يريد أن يكون نقى الضمير ، ولكنه مشدود إلى أوحال الأرض وآفات المجتمع . فهو محتقر فى مسلكه الشاذ مع أخته أدناس الجسد ، إذ الجسد جيفة ، ولم يكن له أن ينجو من تلك الأدناس . ويتخذ من نفسه شاهداً على عصره فى وقت معاً ولكنه ممثل للعصر كذلك بآفاته ومآثمه . ومبلغ جهده أنه احتفظ لنفسه بأن يقول : « لا » وأن تكون قولة « لا » جهد المقل الذى لا يغنى شيئاً . ويعترف بأنه فاشل مطمور فى موقفه . يشهد بالحقيقة ، ولا يستطيع مواجهتها . وهو يشهد أمام قضاة لا وجود لهم إلا فى أوهامه . فبعده سيكون الطوفان ، وبعد الطوفان سيكون الناس - لو كان سيبقى منهم أحد - أشبه بالسرطان البحرى الذى نجا من الطوفان . . وهنا يبدو الأمل بعيد التحقيق ، ويبدو التعلق به نوعاً من الخبل ، ولكن فيه ينحصر منتهى جهد العقلاء ! ؟ وقد رأينا كيف انتهى به الأمر إلى تخلص أسرته منه مريضاً لا يصلح للحياة المسمومة التى ألفها غيره ، كما تخلصوا من والده المهدد بمرض السرطان .

على أن الفشل أيضاً كان مصير المحاربين من غالبين ومغلوبين . فالغالبون بدورهم يتهيأون بسوء تصرفهم لخلق هتلر جديد . وقد سبقهم المغلوبون إلى النهضة من كبوة الحرب . فانتعشت ألمانيا اقتصادياً قبل الحلفاء ، فكانت هزيمتهم كما يقول : « إلهية » فى بركاتها .

وإذا كان فرانتز يبدو مثلا شاذاً احتجزت نفسه واحتفظ بآرائه يسجلها لأجيال المستقبل ، فلأن الناس فى زحمة وجودهم الآلى لا يشعرون بأمثاله ممن يصيحون فى أدعى المواقف إلى اليأس ، ينبهون الإنسانية من خطر الإبادة إذا استمرت فى هذا الطريق . وهذا الخطر على الإنسان مصدره أخوه الإنسان. وستبقى الأصداء فى مسمع الأجيال شبيهة بأشرطة التسجيل التى قام بها فرانتز. فبعد رحيله مع والده رحلة الموت تدير أخته « ليني » - التى اعتزمت أن تأخذ مكانه فى حجرته - آلة التسجيل ، فتسمع صوته يقول ، وهذا آخر منظر فى المسرحية :

« أيتها العصور ! ! هذا عصرى معزولا لا مشوهاً ، وهو المتهم أمامكم . إن موكلى يبقر بطنه بيديه ، وهذا الذى تحسبونه عصارة حيوية بيضاء ليس سوى دم خلا من الكريات الحمراء ، إذ المتهم يموت ، ولكنى أفضى إليكم بسر ما بجسمه من حروق كثيرة : كان يمكن أن يكون العصر طيباً لو أن الإنسان لم يتربص به عدوه القاسى العتيق ، عدوه الضارى الذى آلى على حتفه ، الحيوان الخبيث الذى لا شعر على جسده : ألا وهو الإنسان . واحداً واحداً يساويان واحداً ، ذلكم هو سرنا ، فالحيوان خبىء تفاجىء نظراته بغتة فى أعماق عيون جيراننا ، فنلجأ آنذاك إلى الطعن : دفاع وقائى مشروع . فقد فجأت الحيوان ، وطعنت ، فسقط إنسان ، وفى عيونه المحتضرة رأيت الحيوان دائماً ، وكان هذا الحيوان أنا ! ! واحد وواحد يساويان واحداً : أى إساءة للفهم ! ! ممن ومم هذا المذاق الزنخ الغث فى حلقى ؟ . . من الإنسان ؟ . . من الحيوان ؟ . . منى أنا ؟ هذا مذاق العصر . أيتها العصور السعيدة . . تجهلين صنوف حقدنا ، فكيف تفهمين السلطان الشرس لصنوف حبنا القاتلة ؟ الحب والبغض . واحد وواحد . . فاحكمى لنا بالبراءة . فموكلى أول من عرف الشعور بالخزى : فهو يعلم أنه متجرد . أيها الأطفال الحسان الوجوه : ستتناسلون منا ، وستتسلل إليكم آلامنا . وهذا العصر امرأة فى المخاض ، أفتدينون أمكم ؟ . . ماذا ؟ أجيبى إذن أيتها الأجيال ! (من هنا يخلو المسرح فالكلام موجه لشهود المستقبل) ، القرن الثلاثون لا يجيب . ربما لا توجد قرون بعد قروننا . وربما تطفىء قذيفة الأضواء فيموت الجميع ، فلا عيون ولا قضاة ولا زمن : ظلام . فيا محكمة الظلام ! أنت التى كنت وتكونين وستكونين . أنا قد كنت . . أنا « فرانتز فون جولاش » ، كنت هنا فى هذه الحجرة ، وأخذت تبعة العصر على عاتقى ، وقلت : سأدافع عنه . عجباً ماذا ؟ » .

فأمل الإنسان معلق بخيط واه من الأمل فى أن تستمع إلى هذه الصيحات الخافتة فى ضجة الحياة . وقد بدأ العصر يشعر بمحنة أزمة الضمير . ولا يكفى فى التحرر من المسئولية أن يشعر القرن العشرون بالخزى أمام المأساة الإنسانية

الكبرى ، ولكن ذلك أقصى ما يستطاع تسجيله العصر من تقدم يفوق به سابقيه من العصور ، وهو فى نفس الوقت مبلغ جهد المخلصين من أبنائه الذين لم يتجردوا مع ذلك من آثامه وأوحاله . وقد وصف سارتر أزمة الضمير العالمى من خلال موقف أقرب إلى اليأس منه إلى الرجاء ، فالشر فيه غالب على الخير بطبيعة الموقف ، ولكن فيه ما يوحى بطبيعة هذا الشر وأثره .

وتصوير المواقف الإنسانية — فنياً — بالكشف عن الشر وطبيعته طابع عام للآداب العالمية المعاصرة . وعند الوجوديين أن الوعى الصادق بالموقف حتى فى أحلك حالاته هو أولى خطوات التحكم فيه .

وسيرشد الضمير العالمى فى يوم يعم الوعى لدى الأفراد والدول أنهم لوطنهم أولا ، ثم إنهم بعد ذلك ومع ذلك يؤلفون وحدة الجنس الإنسانى كله.

«نهاية اللعبة» ومسرح العبث

عرض مسرح الجيب — منذ قليل [١] — مسرحية تمثل اتجاها جديداً في المسرح العالمي المعاصر ، هي مسرحية « نهاية اللعبة » ؛ للكاتب الإيرلندي الأصل والفرنسي في موطنه الآن ، وفي لغته الأدبية ، وهو : « صموئيل بيكيت وهذا الاتجاه الجديد يدعوه النقاد الفرنسيون . النزعة المسرحية المضادة للمسرح . وذلك أنه — كما يرى أوجين يونسكو — وهو — من كبار دعاته والمؤلفين فيه بالفرنسية : مسرح العبث ، حيث تحل الحركة النفسية مكان مطابقة الشخصيات للواقع في المسرحيات قبله ، « أما الحدث والتسلسل السببي فلا يصح أن نذكرهما ، بل علينا أن نجهلهما تماماً .. وليس ثم مكان لدراما أو مأساة .. فالمأسوي يصير هزلياً ، والهزلي مأسوياً .. » .

ومسرح العبث — أو ما يسميه بعض نقادنا : مسرح اللامعقول — ذو معنى مزدوج : فموضوعه من ناحية عبث الوجود ، أو « رهبة الفراغ » في الكون ، رهبة يعيا بها العقل ، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد بهذا الفراغ والعبث ، لا عن طريق المنطق الأرسطي ، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة ، أي المستعصية على الإدراك . ولذلك يستعين هذا المسرح بالإيحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق ، كالأحلام ، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقي ، كأقيسة المغالطة ، أو التوجيه إلى غائبين ، أو إلى أصدقاء خياليين ، أو كراس خالية ، وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال .. وفي ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة ، وقد تكرر نفسها ، أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى ، أو تكون مجرد صدى لها ،

---

(١) ظهرت المقالة في مجلة الكاتب عدد فبراير ١٩٦٣ .

وقد تتضاد مع نفسها ، لا فى مجرد الإدراك ، بل فى التردد بين العقل والجنون ، أو بين التذكر وفقد الذاكرة ، أو بين الوعى المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظ .. وكل ذلك قد أفاد فيه المذهب بكثير مما سماه « برشت » من قبل : « وسائل التغريب »،وإن اختلف « برشت » عن هذا الاتجاه الجديد فى نزعته ومضمون فلسفته . فمسرح العبث متأثر من الناحية الفنية بكثير من آراء « برشت » ونظرياته ، ووسائل تصويره، ومعارضته للمسرح الأرسطى فيما سماه : « المسرح اللا أرسطى » ، على ما بين « برشت » وأصحاب مسرح — البعث بعد — ذلك من فروق تتعلق بالنظرة الاجتماعية والمضمون ، وعلى ما بينهما كذلك من بعض الفروق الفنية فى التصوير . وتلاقى مسرح العبث مع مسرح برشت فى كثير من الأمور الفنية هو سر إعجاب يونسكو بنقد برشت ، ونظرياته ..

ووسائل التصوير الفنية السابقة تسخر من المنطق التقليدى ، وتثير بذلك جوانب العبث فى إدراكات الإنسان . فلا يصح أن نفهم من تسمية أدب هذا المسرح بالعبث أنه فى ذاته عبث وهراء . وذلك أن دعاته والمنتجين فيه هم الذين أطلقوا عليه اسم مسرح العبث ، يريدون أنه يصف العبث ، بوسائل فنية تتجاوز حدود المنطق المألوف .

وربما مهدت « الديالكتية » الهيجلية لهذا الاتجاه حين رأت أن تناقض قضيتين لا يقتضى بالضرورة أن إحداهما خاطئة . فكل قضية فى نفسها نتيجة صراع قضيتين سابقتين كانت هى النتيجة التركيبية لكلتيهما ، ثم تتصارع — بدورها — مع قضية أخرى لتتولد عنها قضية تركيبية أخرى تتعرض لما تعرضت له سابقتها .. ولا شك أن المذهب التعبيرى — الذى نشأ فى ألمانيا ، ثم سرى إلى الآداب الأخرى — قد أثر تأثيراً عميقا فى النواحى الفنية لهذا الاتجاه المسرحى الجديد ، بما أفاد من طرق التصوير اللاشعورية ، على أثر اكتشاف فرويد ومدرسته عالم اللاشعور .. على أن الروع الذى يسود هذه الفترة من تاريخ العالم — وبخاصة بعد انفجار القذائف الذرية — يتهدد الوجدان العالمى بنهاية مأسوية شاملة ، ويثير القلق الأسود الذى تحم به

صنوف الوعى فى شعور ذى وجهين : من كبرياء العلم الذى أصبح فى نفسه لغزا يعيا به العقل ، ومن تضامن التردد فى أبعد أعمق الهاوية .. ومن وراء ذلك كله يتراءى هذا الشعور مشبوهاً مهدداً بدمار الإنسانية التى ألهت نفسها ..

ومن قبل شرح « ألبير كامو » فلسفته فى العبث ، أى استعصاء الوجود على الإدراك الإنسانى . فالإنسانية فى الكون أشبه بسيزيف فى أسطورته ، وقد حكم عليها فى الجحيم أن تدفع الصخرة إلى القمة ، حتى إذا لامستها الصخرة انحدرت إلى السفح ، فتعيد دفعها من جديد . ولن تزال فى عملها أبدا . وكل هم الإنسان أنه يبلو قوته بجهد دائم عابث . وكل إنسان فى ذاته أشبه بمحاولة جديدة من محاولات الوجود . وهذا التصوير الجاحد للجهود الإنسانية القاصرة قد أثر بدون شك فى مسرح العبث من حيث المضمون ، إذ كانت نظرات « كامو » أساسا لأدب التمرد ، برغم أن أدب كامو يتجاوز الوقوف عند هذا التصوير للعبث ، إلى جانب إيجابى ، فعند كامو — شأنه فى ذلك شأن الوجوديين — أن المرء يستطيع أن يحقق وجوده ، وأن يتذوق طعم السعادة ، برغم العبث الأصيل الذى يقوم عند الجاحدين من هؤلاء مقام الخطيئة الأولى التى عوقب عليها بنو آدم جميعاً بما أتى آدم .. وإنما يحقق المرء وجوده — عند أمثال كامو — بتدعيم المشاعر الإنسانية فيما يعرض لعصره من مسائل ، وبتضامنه مع الآخرين الأحرار فى الموقف ، لا فى تمرد ، بل فى ثورة يحقق الإنسان فيها وعيه الإنسانى عن طريق الآخرين وبين الآخرين ؛ وبوساطتهم . وفى نطاق هذه الحرية والمسئولية المشتركة معاً ، يكتسب التشاؤم نفسه صفة إيجابية ، لأنه مرتبط بموقف عينى محدد ، ثم لأنه تشاؤم اجتماعى مرتبط بالجهد الإنسانى الدائب فى سبيل تحقيق وجود إنسانى مشروع . وهؤلاء الملتزمون يثرون الأدب واللغة حتى فى تشاؤمهم لأنه ذو طابع اجتماعى ضرورة ، ولأنهم بوسائل تصويرهم المنطقية لم يفقدوا ثقتهم فى الإنسان ولا فى لغته . وبرغم ذلك تأثر أصحاب مسرح العبث

بفلسفة « كامو » فى التمرد والعبث ، من حيث المضمون والنظرة وتصوير مسائل الوجود المستعصية الإدراك ، فى جانب التمرد .

وتمرد هؤلاء تمرد ميتافيزيقى ، مطلق فى خارج نطاق الزمان والمكان ، تضعف فيه الصفة الاجتماعية أو تنعدم . ويشخص الإنسان فيه وهو يواجه مصيره البائس ، ويهدم نفسه بنفسه ، حتى اللغة نفسها لم تعد أداة اجتماعية ، إذ أنها فقدت وظيفتها ، فهى أشبه بالصمت . والشخصيات فى مسرحيات هؤلاء معزولة الوعى بعضها عن بعض ، فكأن لكل شخصية منها لغتها الخاصة بها . وهذه الشخصيات أشبه بالدمى ، ليست الخيوط التى تحركها فى أيديها . ومن ثم إعجاب أمثال يونسكو بالعرائس ومسرح العرائس ، على نحو يذكرنا بنظير هذه النزعة عند السيرياليين من قبل ..

وأصحاب المسرح الجديد ميتافيزيقيون بلا دين ، ومتصوفون بدون عقيدة ، ومتشائمون فى غير هوادة ، حتى حين يتسم نتاجهم بمسحة دينية ظاهرة ..

فمثلا فى مسرحية : « باراباس » لمؤلفها : ميشيل جيلد رود — وقد مثلت فى مسرح « الأوفر » فى باريس عام ١٩٥٠ — نرى جماعة السفاكين الذين يرأسهم باراباس ، وهو اليهودى السفاك الذى قبض عليه بتهمة القتل ، وكان مسجونا مع الرسول عيسى . وقد خير الحاكم الرومانى : « بيلات » الشعب اليهودى بين إطلاق « باراباس » من السجن أو إطلاق عيسى ، بمناسبة حلول عيد الربيع . فاختار الشعب اليهودى إطلاق المجرم باراباس على إطلاق عيسى الرسول البرىء . وحلم باراباس — بعد إطلاقه — بأن يسود مملكة اللصوص والسفاكين — وهم الذين بعث عيسى لنجاتهم أيضا بهدايتهم — ولكن باراباس لم يكن فى حلمه بمملكة الشر أحسن حظاً من عيسى فى إخفاقه حين أراد أن يدعو للنجاة . وكلاهما انتهى به الأمر إلى المقصلة . وفى الحالتين بدا الجهد عبثاً .. ويتضمن ذلك التساوى فى الإخفاق بين الفدائية فى المسيحية وبين الطرف الآخر . فكلمة الله المحسمة فى الإنسان

مصيرها — فى المسرحية — مصير الإنسان الذى أله نفسه . وفى النهاية تتأكد أسطورة الحمق أو العبث التى تتطلب السيطرة على العالم بالقضاء عليه .

وبعد الإجمال — الذى كان لا بد منه للحديث فى هذا المسرح الجديد عندنا — نعود إلى مسرحية من مسرحياته التى أردنا عرضها فى هذا المقال ، وهى مسرحية : « نهاية اللعبة » ، أى نهاية الحياة ، وهى اللعبة الخاسرة ، كما يقول المؤلف فى نهاية المسرحية ، على لسان « هام » ، يخاطب تابعه : « كلوف » :

غطنى بالملاءة (رمز الكفن) — (بمضى زمن طويل) ألا تريد ؟ حسنا . (بعد مدة) إلى إذن (بعد مدة) أن ألعب (بعد مدة وفى عناء) نهاية قديمة للعبة خسرة ، خسارة تامة » .

وشخصيات المسرحية تحركها خيوط مجهولة فى فراغ الوجود ، وقد اختيرت فى قطاع عجيب فريد من قطاعات الحياة . وقد استبد بها قلق ميتافيزيقى يفترض المؤلف أنه متأصل فى القارىء أو المتفرج . ولذلك يُجسم المؤلف هذا القلق ، ولكنه لا يبرره ، ويؤكده دون أن يسميه ، إذ الموقف مهيأ سلفاً ، فى شبه حلم ثقيل ، كابوس ، تتحرك فيه شخصيات يحطم بعضها بعضاً ، وقد سلبت كل وسيلة للتجاوب فى مشاعرها ، أو التفاهم بعضها مع بعض على أمر من الأمور ، حتى على سوء التفاهم نفسه ..

فتفتتح المسرحية بأربع شخصيات معزولة الوعى بعضها عن بعض ، تستمر حتى نهاية المسرحية : « هام » القعيد الضرير يتحرك على مقعد ، لا يستطيع القيام من قعود ، وخدمه : « كلوف » المتصلب الساقين ، لا يستطيع القعود من قيام ، والأب : « ناج » ، والأم « نيل » فى صندوقى قمامة ، قد قطعت سيقانهما ، وبهما بقية حياة لن تلبث أن تنتهى فى مجرى المسرحية . وينفرج عن كل منهما غطاء الصندوق ليطلبا غذاء ، أو ليثقلا على ابنهما « هام » بأحاديث معادة عن سعادتهما الماضية ، حين كانا يتنزهان على شط بحيرة « كومو » وقد هدهدهما الغرق ، فى نشوة سعادة خطة كل

منهما للآخر ، أو عن حادث قطع ساقيهما حين كانا يركبان الدراجة المزدوجة . وقد يكيل الابن اللعنة لأبيه لأنه كان سبب وجوده . وبين « هام » و « كلوف » علاقة غريبة ، فكل منهما مشدود إلى الآخر — على الرغم منه — برباط لا يفهم سره . ويهم « كلوف » فى كل وقت بترك سيده ، ولكنه ملجؤه الوحيد . فهو يخاف المغامرة بالبعد عنه فى فجاج الطبيعة الميتة من حول المكان المهجور ، كما يضيق بالبقاء فى « الجحر الخرب » الذى يقيمان فيه ، ويختصر فى نظرهما العالم كله .

وهذا « الجحر الخرب » كما يسميه « هام » — حجرة لا أساس فيها بها نافذتان قرب السقف ، تطل إحداهما على البحر ، والأخرى على البر . ومن كلتيهما يطل — من آن لآخر — كلوف ، ليرصد بمنظاره العالم الخرب من حوله . فالبحر هادىء ، لا صوت له ولا ملاحين به ، فلا حياة فيه ، ومناره مطفأ لم تبق سوى قاعدته ، وقد جمدت أمواجه كأنها من رصاص . والأرض خالية ، يبدو بها — عن بعد — شبح طفل ، قرب آخر المسرحية،ولكن ليس سوى شبح . وقد انطبق الوجود على الشخصيتين كسجن ذى جدران أربعة . وبدا بتر الأعضاء الفيزيقى أو نقصها — لدى الشخصيات الأربع — سمة لبتر خلقى فى المشاعر . وتتحول الأفكار القاتمة إلى انفعالات مشبوبة ، يعبر عنها « هام » بأن له قلباً « قلباً فى رأسه » .

ومن أول لحظة يسيطر القلق الغامض الدائم على « كلوف » و « هام » — فالأول فى المطبخ يتمتم : « سأنظر إلى الجدار على انتظار أن يدعونى بصفارته » وكل منهما مسمر بمكانه ، كالأب والأم فى صندوق القمامة ، لا يستطيعون فكاكاً . وكأنهم جميعاً بقايا عالم انتهى . فهم محكوم عليهم بالموت مع وقف التنفيذ برهة . وهم فى احتضار دائم حتى لكأنهم لا عهد لهم بالحياة ، يعانون ، ولكن عناءهم موصول الماضى بالحاضر . قد أمحت لديهم حدود الزمان كما أمحت حدود المكان . وغمض المصير حتى لم يعودوا يعرفون : أيرجونه أم يخشونه . فيتحدث «كلوف » عن الحياة كأنها قد انتهت ، أو ستنتهى : « تمت . قد انتهت . عما قريب تنتهى . عن قريب ربما تنتهى .

تضاف الحبات للحبات واحدة واحدة ، فإذا هى يوما كومة ، كومة صغيرة كومة مستحيلة (تمضى مدة) لن تستطاع — بعد — معاقبتى (بعد مدة) سأذهب إلى مطبخى ، ثلاثة أمتار فى ثلاثة أمتار ، فى انتظار أن يدعونى بصفارته (مدة) هذه أبعاد جميلة .. » . وتبدو الحياة عبثاً وفراغاً لدى « هام » ، ليس فيها سوى معاناة : « أبى ؟ (مدة) أمى ؟ (مدة) كلبى ؟ .. (مدة) أية أحلام ! (مدة) كم أشتهى أن يعانوا بقدر ما تستطيع مثل هذه الموجودات أن نعانى ، ولكن أثم قيمة لصنوف المعاناة ؟ قد يكون ! (مدة) كلا ! كل شيء مطلق (فى اعتداد) كلماكبر المرء امتلأ ، وكلما امتلأ فرغ . (يتهاتف) ياكلوف .. (مدة) لا ! أنا وحيد (مدة) أية أحلام !! .. أحلام بصيغة الجمع ! .. تلك الغابات (مدة) كفى .. آن أن ينتهى هذا كذلك بمنجاة .. (مدة) وبرغم ذلك أتردد ، أتردد أن .. أنهيه .. نعم ، هو كذلك .. آن أن ينتهى كل هذا ، على أنى مازلت أتردد فى (يتثاءب) إنهائه (تثاؤب) عجباً !!.. ماذا بى ؟ خير أن أذهب لأنام » .

فإذا علمنا عقب ذلك أنه كان قد استيقظ منذ خمس دقائق ، وقفنا على مبلغ ضيقه بمهزلة الحياة كما يدعوها ، على أن هذا النوم نفسه نوع من الهرب ، فهو موت فى صورة من الصور ، ونشدان لأوهام فى صورة أحلام : « إذا نمت فربما أضاجع النساء ، سأسير فى الغابات .. وأرى.. السماء والأرض .. وأعدو .. وأطارد .. وأهرب .. (مدة) يا للطبيعة !! .. (مدة) هنا قطرة ماء فى رأسى .. (مدة) قلب ، قلب فى رأسى » . ثم هو يحلم أن يهرب على ظهر البحار ، إلى الحيوانات اللبون ، ويحلم بالخضرة والخصب فى الجبال ، وبالحب القديم ، ولكنها أحلام مزعجة لا تزيده إلا ألما وحقداً على الخلق والخليقة . فكما يلعن والده لجنايته عليه بميلاده ، يتشهى عذاب غيره ، فيخاطب هكذا خادمه كلوف : « فى منزلى (تنقضى مدة .. ثم متنبئاً فى تشه) ستكون أعمى .. مثلى .. وستكون جالساً فى مكان ما .. مسكيناً ضائعاً فى الفراغ ، أبداً ، فى الظلام .. مثلى (مدة) وستقول لنفسك يوما : أنا مجهود ، سأجلس ، وتجلس .. ثم تقول : أنا جوعان ، سأنهض

وأعد لنفسى طعاما .. ولكنك لن تنهض .. وستقول : قد أخطأت بالجلوس، ولكنى — وقد جلست — سأبقى جالساً كذلك قليلا ، ثم أنهض ، وأعد طعامى .. ولكنك لن تنهض ، ولن تعد طعاما .. (مدة) وستنظر إلى الجدار قليلا .. ثم تقول : سأغمض عينى ، لعلى أنام قليلا ، ربما أصير أحسن حالا ، وستغمضهما ، وعندما تفتحهما لن تكون هناك جدران .. (مدة) سيكون الفراغ النهائى من حولك ، لو بعث جمع الموتى فلن يملأوه .. ستكون مثل حصباء وسط بطحاء .. (مدة) نعم .. سنعرف يوما ، ستكون مثلى ، سوى أنك لن يكون معك أحد ، لأنك لا تعطف على أحد، ولأنه لن يكون هناك أحد تعطف عليه » .

ومظهر الحياة هو الألم ، وفى ذلك ينحصر معناها الأكيد الذى لا حلم فيه ، حتى ليتحول الحلم نفسه ألما ومعاناة . فحين يسأل « هام » « كلوف » : « ما يفعل ناج ؟ » يجيبه كلوف : « يبكى » . فيعقب هام : « إذاً هو حى».. وفى هذا إشارة ساخرة للكوجيتو المعروف : « أفكر فأنا إذاً موجود » ، معارضة له بنظيره : أبكى ، فأنا إذن موجود . وتتكرر على لسان هام — فى مواضع كثيرة من المسرحية — عبارة : أنت على الأرض ، وهذا ما لا دواء له : ويستعيد هام ذكرياته ، يؤنب أباه ، ويجيبه بعد أن استنجد أبوه به : « ولكن فيم تأمل أخيراً ؟ أن تحيا الأرض حياةالربيع ؟ وأن يمتلىء البحر والأنهار بالسمك .. وأن يكون — بعد — فى السماء من المن للحمقى من أمثالك ؟ .. » .

وحين يرصد كلوف الأرض من النافذة فيرى الطفل الشبح ، يلمح فى طلعته عينى موسى الميت ، كأنه الرمز لليأس من أرض الميعاد ، أو الظفر بالاستقرار . ثم تنتهى المسرحية بوضع حد للعبة أو مهزلة الحياة ، بانقضاء حياة « هام » كأبويه ، فى عالم رمادى بين الليل والنهار حيث يسدل هام بنفسه على نفسه الكفن ، دون عون من أحد ، وقد هجره « كلوف » إلى الأبد . وفى هذا القطاع البائس — الذى تصوره المسرحية — تتراءى المأساة ، مأساة

الوجود ، بين شخصيات فى المجال الأدنى من العيش ، لم يبق لها سوى وعى محموم ، تتبادل الأنات والصيحات والضحكات الموجعة .

ويوغل مؤلفها « بيكيت » فى النزعة التشاؤمية على توالى مسرحياته . فقد ترك « ستراجون » و « فلاديمير » فى مسرحيته : « فى انتظار جودو » نهبا لآلام انتظار « جودو » ، وهو الشخصية التى علقا بها حياتهما ، واستغرقا فيها ، ولم يظفرا بها ، ولكنهما ظلا على أمل ، ثم ها هو ذا « بيكيت » يصف فى مسرحيته التى نتحدث عنها هذا الأمل حلماً خاطفاً وخواطر محموم . فالوعى بالوجود والطبيعة فى « نهاية اللعبة » أشد قسوة ، والدعوة إلى الحب والتعاطف إلا صدى لها . وفى هذه المسرحية الرسام المجنون الذى تعرف عليه « هام » فكان يتصور أن العالم انتهى ، فأصبح رماداً ، ولم ينج من الدمار سواه ، ولكن إذا كان هذا الرسام المعتوه قد رأى أنه نجا وحده ، فإن فكرته الطائشة تتضمن نتيجة مأسوية محتومة : أنه أصبح منسياً وحده ! !

وفى المسرحية يدور بين « هام » و «كلوف » هذا الحوار :

هام : هل تسيتنا الطبيعة ؟

كلوف: لم تعد — ثم — طبيعة ؟

هام : لا طبيعة بعد ! ! أنت تبالغ !

كلوف: فيما حولنــا . .

هام : ولكننا نتنفس ، ونتغير ! ونفقد شعرنا وأسناننا . . وتضرتنا ومثلنا العليــا !

كلوف : إذن الطبيعة لم تنسنا . .

هام : ولكنك تقول : لم تعد — ثم — طبيعة . .

كلوف (فى أسى) لم يفكر أحد فى العالم فى عنف كما نفكر نحن . .

هام : يفعل كل امرىء ما يستطيع . .

كلوف : هذا خطأ . .

فالحياة — فى جانبى الوعى الفردى والوعى بالآخرين ، كما هى فى صورتها الحاضرة — صورة معاناة عابثة يائسة . . ثم يظهر هذا التشاؤم أوضح لدى صموئيل بيكيت فى مسرحيته الثالثة وعنوانها : «كل من يقعون » ، إذ فيها يوغل فى هذا التشاؤم فى صورة سخرية عقيدية ، إذ تختم بحديث السيد رونى وزوجته عن السعادة وسط دواعى البؤس ، فتقول السيدة زوج رونى : « إن الله ينهض كل من يقعون ، وينحنون » (صمت ، ثم ينفجران معاً فى ضحكة وحشية . يسيران فى خطا ثقيلة فى المطر والرياح) .

ويتضح من كل ذلك أن التشاؤم الذى يسود هذا النوع من المسرحيات — فى صورته الفنية الجديدة — هو بمثابة دق الأجراس ، لا للإنذار والتحذير ، ولكن للإيذان بحلول ما يتوعد الإنسانية من دمار ، مبعثه ضعف الوعى الاجتماعى ، ونقص الوجدان العالمى ، وكبرياء الإنسان الذى أله نفسه . وفى نفس الوقت ، يشف هذا النوع من المسرحيات — فى تجسيمه لعبث الحياة — عن نوع من الوعى بها ، وعى مشبوب ، يتجاوز مجرد الوعى بمصير فردى ، أو مجرد الاستغراق فى مباذل الحياة وسفسافها كما هو شأن كثير من المسرحيات وكما هو موضوع بعض النتاج الأدبى . . ومن هذا الجانب يبدو مسرح العبث ذا طابع أكثر جدية وأعمق .

فإذا كان محور هذا المسرح أن حياة العالم — فى صورتها المضطربة المترجحة المهددة بالدمار — لا يجدر بالمرء أن يعيشها ، ولا أن يواجه وعيه الدائم بها ، فقد يكون — ثم — نقطة بدء تتلاقى عندها آراء المصلحين واليائسين على سواء ، إذ أن كلا الفريقين ذو إدراك يعلو على إدراك السذج من أشباه الحيوانات السائمة التى لا يعدو شعورها حب البقاء وخوف الدمار فى صورة من الصور ، ثم إن كلا الفريقين — من المصلحين والمتبرمين بقلقهم ويأسهم — يدأب على تغيير الحاضر والقضاء عليه ، إما باستبدال ما هو خير منه به فى دعوة الإصلاح ، وإما بالقضاء عليه وكفى لدى الآخرين . وهنا يتلاقى الطرفان المتناقضان تمام التناقض . . فلا يتم تغيير العالم المنشود إلا برجفة الوعى رجفة قاسية . . فإما أن يعقب هذه الرجفة استقرار السلام أو استقرار

العدم . وهذا نفس شعور الثائرين فى لحظة من اللحظات ، ساعة يخرجون وأرواحهم على أكفهم يغامرون ، إذ يتجاوز فى نفوسهم اليأس — الذين يدفعهم إلى رفض الحياة كما هى فينكرون البقاء فيها — مع الرجاء الذى يبعثهم على نشدان الخلاص منها فى صورتها الحاضرة ، بالمخاطرة فى سبيل تغييرها . هذا ، ولا نغفل أن اليأس والرجاء لا يتعادلان تمام التعادل لدى الثائرين ، إذ الغلبة لديهم للرجاء الذى يدفعهم للحركة ، وهى سمة إيجابية أظهر فى مسرح التشاؤم ذى الطابع الاجتماعى — مثل مسرح كامو ، كما قلنا من قبل — منها فى مسرح العبث الميتافيزيقى الجديد ، حيث يُنْتَظرْ إلى الموقف من الجانب الآخر : فحياة العالم الحاضرة لا يجدر بالمرء أن يعيشها كما هى ، فهى إذن عبث . ويتمثل هذا العبث فى التناقض بين شعور المرء وواقع حياته ، بين اللاعب ودوره المفروض عليه ، بين الوجود وتعذر فهمه ، مما يحس المرء معه أنه منفى أبداً ، ضاعت منه ذكرى وطنه المفقود ، واستحالت عليه أرض الميعاد . ولعل هذا يرمز إليه صموئيل بيكيت أن الطفل الشَّبَحَ ينظر إلى المنزل بعينى موسى . موسى المحتضر . ومن ثم تتوثق الصلة بين هذا الشعور المحموم — الذى يظل فيه الفكر فى توتر قد حرم برد الراحة — وبين التطلع إلى الفناء ، وهو الوسيلة السلبية للهرب ، وهو — فى نفس الوقت — نوع من الأمل فى الخلاص ، يناظر التطلع إلى السعادة فى المستقبل البعيد ، إذ أن التطلع إلى الأمل فى البعيد هو فى نفسه هرب كذلك . والتطلع إلى الأمل فى الخلاص هرباً هو ما يعبر عنه « كلوف » فى المسرحية حين يقول : « أقول لنفسى قد انطفأت أرجاء الأرض برغم أنى لم أرها قط مضيئة (بعد مدة) هذا بديهى . . (مدة) وحين آخر صريعاً سأبكى من السعادة » .

« هام : كلوف ! (يتوقف كلوف دون أن يلتفت . بعد مدة) لا شىء (يبدأ كلوف فى الرحيل) كلوف . . .

كلوف : هذا ما نسميه : أن نربح المخرج .

هام : شكراً لك يا كلوف . . » .

وإذا كان هذا هو منطق هاتين الشخصيتين للخلاص فقد فعلا ما استطاعا على حسب تعبيرهما ، ولكن فى شعور من التقزز والإثم . كما عبر عن ذلك كلوف فيما أوردنا من قبل . ويعرو « هام » نفس الشعور حين يشتهى أن يتوسد الرمال على مد البحر ، حتى يكنسه المد كما تكنس القاذورات.

ولا شك أن فى ذلك إيقاظاً للوعى ، وزلزلة شديدة له . تجاه كثافة هذا العالم وتوعده وغرابته واستعصائه على التفكير . . وهذه « البلبلة » — ابتداء — هى أساس الإدراك والحركة ، إذا عارضناها بالتوانى والراحة والخدر الفكرى. أو الزعم بأن كل شيء واضح سهل باسم التيسير ، أو الانصراف نحو استمراء ملذات حيوانية ، أو تزييف الموقف بالمغالاة فى التفاؤل فيه ، كما نرى هذه الأمور هدفاً لكثير من النتاج الأدبى الرخيص المضلل فى فهم الحياة ، على أنا لا نقصد بذلك أن ندعو إلى هذا الضرب من الأدب الموغل فى نظرته الحالكة إلى الجانب اليائس ، ولكنا نريد أن نفيد منه ما استطعنا من وجهة نظر دعاته ، ومن وجهة النظر الإنسانية ، ما دمنا نسلم بداهة أنهم لا ينتجون هذا الأدب عبثاً ، على حين يصفون به العبث . فمن وراء التصوير للموقف فى حلكته المروعة بعث قوى على التفكير فى خطورته . ومن هنا تتعددالمخارج منه . فإذا كانت الشخصيات — فى هذه المسرحيات — فريسة شباك حيكت حولها ، فوقعت فيها مدفوعة ، ولكن مشلولة الإرادة دون مقاومة تذكر ، فقد اختارت مخرجاً يبعث على الاشفاق كما يبعث على التقزز ، على حسب ما تدل أقوالها وأفعالها فيما أوردنا « والأمل يتولد من الجانب الآخر لليأس » كما يقول سارتر فى مسرحية : « الذئاب » .

ولنا بعد ذلك أن نعتد بأن هذه النزعة المسرحية الجديدة بمثابة المعارضة التى تشد من أزر العزائم حين تعمق تجسيم الخطر . وإنما « يعرف المرء طريقه الرشيد حين يكتشف الطرق التى تنأى به عنه » . فتصوير العبث نوع من المحاجة بالإحالة . وللقارىء أو المتفرج أن يستشف من وراء ذلك نوعاً من الأمل فى صورة من صوره الأشد إثارة للألم ، على نحو ما يجلو النقيض أو كما يستبين البياض حين يقرن بالسواد .

وقد حملت أزمة الوعى العالمى سارتر أن يدين القرن العشرين أنه بسبيل تحطيم الإنسانية جمعاء ، فى مسرحيته : « سجناء ألتونا » ، ولكنه أشاد فى نفس الوقت بميزة القرن العشرين أنه بدأ يعى الخزى الإنسانى فى تحطيم الإنسان لأخيه الإنسان ، بما بدا فيه من وجدان عالمى للشعوب مهما يكن ضئيلا . وبرغم تفريقنا السابق بين نوع التشاؤم الاجتماعى ودلالته الإيجابية لدى سارتر وأمثاله وبين هذا التشاؤم الميتافيزيقى فى نزعةالمسرحيات الجديدة فإننا يمكن أن نستخلص — من وراء أزمة الوعى ذات الطابع الميتافيزيقى فى المسرحيات الجديدة — معقولية من وراء اللامعقول، وجداً من وراء تصوير العبث . فالإنسانية تحطم نفسها بنفسها لتدعم حريتها،وفى سبيل نشدانها النجاة تندفع إلى الهلاك . وهذا مسلك عابث غير معقول ، ولكنها فى نفس الوقت تعانى فى دأب وصبر . وما زالت الحياة تدب على وجه الأرض . فلتكن هذه المصائر المخفقة أنات من العبء الذى يئود . فقد جعل الإنسان من نفسه سائلا ومجيباً ومتهما وقاضياً ، وظالماً ومظلوماً فهو يلعب دوره فى طبيعة تنكره وينكرها : وإنكاره التام لها بمثابة غوص فى العدم . وهو يؤكد بهذا العدم حرية موهومة واستقلالا ذاتياً زائفاً . أليس فى هذا المصير ، وفى هذه المعاناة المحمومة ، ما يؤكد — عن طريق الجحود العابث ، توكيداً غير مباشر كما هو الشأن فى الأدب — قيماً أخرى ممكنة ؟ أليس فى صدام اللامعقول بالمطلق واللامحدود مما يمكن أن يرد الوعى إلى التفكير المعقول فى المحدود وفى العينى المرتبط بالزمان والمكان ، وبصنوف شقاء الإنسان ؟

وقد وضع صموئيل بيكيت على لسان شخصياته — فى غير موضع — السؤال عن إمكان حياة أخرى ، وعن وجود الله . . وكانت شخصياته جاحدة جوفاء ، وكان مصيرها مأسوياً ، فما دلالة هذا المصير ؟ لقد قال دستوفسكى متحدثاً عن آخر قصة له هى الإخوة كارامازوف : « المسألة الأساسية التى أتتبعها فى كل أجزاء هذا الكتاب هى تلك التى نوءت بعبئها شعورياً ولا شعورياً طوال حياتى ، ألا وهى وجود الله » . وفى القصة صورة إيفان الجحود ، يرى أن كل شىء حلال ما دام الله غير موجود ، ولكن

يقترن مسلكه بحزن مر شديد انتهى به إلى الجنون . وكان اكتشاف إيفان مروعاً زلزل العقلية البرجوازية ، ووضح مبلغ الشقاء فى شعور الإنسان بوحدته . وقد اتخذ دستوفسكى نفسه موقفاً ضد شخصياته ، بما بين من مصائرها ، وبما صرح به فى يومياته ، مما يدل على غايته من وراء تصوير خطر الجحود . فها هو ذا يقول فى يومياته : « إذا كان الاعتقاد فى الخلود جد ضرورى للإنسان . . فهو إذن ، الحال العادية للإنسان . وحيث الأمر كذلك ، فخلود الروح الإنسانية مقرر لا ريب فيه » . وهو لم يصرح بذلك فى قصته ، ولكن بين المسلك العابث والمصير البائس لشخصياته . ألا يمكن أن يقودنا ذلك إلى نظير هذا الاستنتاج من مسرح العبث ؟

وهذا فى نظرنا ما يجب أن نأخذه مأخذ الجد حين نقرأ أو نشهد مثل هذه المسرحيات ، على ما بها من جهد فنى طريف خطير معاً . ولهذا لابد أن نضع فى حسباننا وعى الجمهور ودرجته من الثقافة حين نعرضه عليه ، ونصحبه بشرح يبين وجه الإفادة منه فنياً وإنسانياً . ولم يكن غرضنا فى هذا المقال أن نقارن اتجاهات نفضل بعضها على بعض، فلم نقصد إلا إلى توضيح هذه النزعة المسرحية الجديدة فى معالمها الكبيرة ، وفيما يجب أن نفهم منها كى نقومها التقويم الرصين .

* *

المسرحية بين الشعر القديم والجديد

مسرحية جميلة للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى هى الباعث الأول لنا على أن ننظر فى ميراثنا من المسرحيات الشعرية ، لنرى مدى فهمنا لوظيفة الشعر المسرحى ، وهل جارينا فيه الفهم العالمى للشعر الدرامى ، وهل تقدمنا فى فهمه بمحاولة الأستاذ الشرقاوى صياغة مسرحيته فى الشعر الجديد على أنا مضطرون — فى حدود المقال — أن نقتصر فى نقد تراث أدبنا الحديث من هذا الجانب على أمثلة مسرحيات شوقى رائد الأدب الشعرى المسرحى فى القوالب القديمة ، مع موازنته بهذه المحاولة الجديدة ، ومقارنتهما معا بمفهوم الشعر المسرحى فى المسرحيات العالمية ، وصلة ذلك كله بمفهوم الحوار الدرامى فى المسرحية بعامة .

وعلى الرغم من أن مقالنا مقصور أصلا على لغة هذه المسرحية ، فإنه لا مناص لنا من الحديث فى مفهوم الأسلوب المسرحى من حيث هو ، وصلته بالبنية الدرامية ، إذ أنا سنوضح أن كل أنواع القصور فى شعرنا المسرحى القديم والجديد أساسها خطأ جوهرى فى فهم البناء الدرامى نفسه ، وما يتطلبه من لغة خاصة به .

ينبنى الأسلوب المسرحى على إحدى المعطيات الفنية التى يجلب التسليم بها سلفا ، وهى رؤية الكاتب المسرحى لشخصياته وللحياة التى يحيونها ، والحقائق التى تتكشف عنها الحياة وراء تصويره لها من خلالهم ، وكيف يرى هو هذه الشخصيات فى عالمها الذى تحيا فيه رؤية موضوعية . والطريقة التى يتخيل بها هذه الشخصيات فى موقفها هى التى تسيطر على تصويره لها ، كما أنها هى التى تسيطر على بنية المسرحية وصور أسلوبها . وإن مقومات الشخصيات المسرحية وتصوير الكاتب للبنية الدرامية أمران متصلان أشد اتصال بالأسلوب .

وأساس الواقعية المسرحية ليس هو فى نقل الواقع ، كما قد يسبق إلى الذهن ، بل هو الإيمان بأن الوقائع الموضوعية التى يمر بها الناس فى حياتهم المعروفة تمثل أعمق حقائق الحياة . وبعض هذه الحقائق الحيوية مثالية مدلولاتها ولكنها كما تبدو من تصوير هذا الواقع معيارية موضوعية صادقة . فمعنى الواقعية فى حقيقتها على الوقائع المحسة ، ولكن كما هى فى تصور الشخصيات ، وإدراكها لمواقفها . ومن ثم يتحقق تنويع الشخصيات فى الموقف الواحد . والكشف عن باطنها فيما يسمى الصراع . أو التفاعل الباطنى مع الأحداث . وهذا جوهر إدراك المسرحيات الفنية كلها .

ومعلوم أن مجال التصوير لدى الكاتب المسرحى محصور فى الحوار ، وهو فى هذا يختلف عن كاتب القصة الذى ينفسح أمامه مجال الوصف والتحليل أحيانا ، كما يجرز له كذلك أن يطيل فى الحديث الفردى (المونولوج) لشخصيات قصصه ، بخلاف كاتب المسرحية فى ذلك كله . ويتضح من هذا خطر المقولة أو الأسلوب فى المسرح . ولهذا كان على المؤلف المسرحى أن يضع نصب عينيه الفكرة التى تبرر مقولته ، وطبيعة الشخصية التى تنطق بهذه المقولة ، وأثرها المتوقع فى تصوير الموقف والأحداث . والمسرح يستعين باللغة خاصة ، وله فيها عوض عما حرمه من الحركة وتنويع المناظر وكثرتها فى أشرطة الخيالة . والحوار المسرحى يوضع أصلا ليقال لا ليقرأ . ولذلك كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة ، ولذلك عنى كبار كتاب المسرحية فى العالم بأن يكون لجملهم المسرحية طابعها الصوتى ، وموسيقاها الخاصة ، وحدودها من الطول والقصر ، حتى فى المسرحيات النثرية . فالكاتب المسرحى ليس حراً فى صياغة جملة فى الحوار كحرية الناثر القصصى مثلا . لأن الجمل فى الحوار لها خصائصها التى تتلاءم بها مع مهمتها المحدودة .

ويتيح الشعر فى المسرحية استغلال إمكانيات اللغة فى أتم صورة وأقواها تأثيراً ، إذ يوحى الشعر الجيد المستوفى لطابعه الدرامى بالأفكار والمشاعر الخبيئة المعقدة ، بموسيقاه ، ثم بصوره على الأخص . ولا يتنافى الشعر —

فى المسرحية الشعرية المحكمة — مع الواقعية إذا فهمت فهما رحيباً ، وإذا أفاد المؤلف من طاقات الشعر الفنية فى داخل النطاق الدرامى لا يتعداه .

وللشعر فى المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه . فلم يكن يدور بخلد « أرسطو » أن المسرحية تكتب نثراً ، بل إنه حصر الشعر — المعتد به عنده — فى المسرحيات والملاحم ، ولم يعبأ لذلك بالشعر الغنائى ، على أنه جعل قيمة الشعر كلها فى مقدرة الشاعر على المحاكاة . ومتى توافرت هذه المحاكاة التى نشدها الشاعر بلغ الشعر أقصى غاية درامية له . وإذا كانت قد وجدت بعض مسرحيات نثرية فيما يخص الملهاة قديماً ، فقد ظلت المأساة شعرية حتى الواقعية .

وقد نفت الواقعية الشعر من المسرح فى العصر الحديث فى الأعم الأغلب من الحالات . ولم يبق إلا قليل من كتاب المسرحية الذين كتبوا مسرحيات شعرية . ومنهم ت.س. إليوت ، الذى لم ير فى هذا النوع من المسرحيات منافاة لمبدئه الواقعى الذى شهر به ، وهو « المعادل الموضوعى » ، إذ أن الفرق واضح بين واقعية الشخصيات والأحداث ولغةالأداء . وحتى الذين نفوا الشعر من المسرح حاولوا أن يعوضوه فى لغته بطابع خاص للنثر ، له خصائصه الصوتية ووجوهه الموحية ، ومن حيث الحركة ، بحيث يتوافر له عمق فى الدلالة على نفسية الشخصيات وموقفها . وهذا فى نظرنا ما نفسر به قول ت. س . إليوت فى مقالة له فى الشعر المسرحى : « لا علاقة بين الشعر والمسرحية ، ولكن كل شعر ينحو إلى أن يكون درامياً ، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية » ، على أن تكون قوة الشعر فى اتساقه مع روح المسرحية كما يشرح ت. س. إليوت نفسه : « إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية — لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية ، ولا عن طريق تحديد آفاقها بالشعر من باب أولى — فعلينا أن نتوقع أن شاعراً درامياً مثل شكسبير تتحقق أروع أشعاره جمالا فى أكثر مناظره درامية . وهذا هو على وجه الدقة ما نعثر عليه : فالذى يمنح المسرحية قوتها الدرامية هو الذى يمنحها قوتها الشعرية . فلم يخصص أحد بعض مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية

فى حين خصص أخرى بأنها أكثر درامية . فنفس المسرحيات هى الأغزر شاعرية ودرامية فى وقت معاً ، لا بالجمع بين نوعين من أنواع النشاط ، بل بكمال التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفنى » .

والذى نخلص إليه من ذلك كله أن الفرق شاسع بين نوعى الشعر الغنائى وشعر المسرح . فشعر المسرح حوار ، والحوار المسرحى ليس مجموعة أقوال تلقى على جمهور ، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص ما يقولون فى مجابهة شخصيات أخرى أو موقف . وما يقولونه ليس تلاوة لقول أو شعر محفوظ أو إلقاء لخطبة على جمهور . ذلك أن الحوار نفسه «فعل» ، به نرى الأشخاص وهم « يفعلون » ، وبقدر ما يعنيهم من أمر أنفسهم فى موقفهم بوصفهم أشخاصاً أحياء يواجهون موقفاً محدداً ، لا يتوجهون — بأقوالهم أو بأفعالهم الممثلة فى أقوالهم — إلى الجمهور ، بل لا وجود لهذا الجمهور بالنسبة لهم ، ولهذا يذكر نقاد المسرح أن الشخصيات المسرحية بين جدران أربعة ، الجدار الرابع وهمى ، هو الذى يفصل بينهم وبين الجمهور ، لأن أقوالهم فى المسرحيات المحكمة فنياً ليست موجهة إلى الجمهور بحال من الأحوال . ولسنا هنا بسبيل المحاولات المعاصرة لبعض كتاب المسرح الذين أرادوا أن يقضوا على ذلك الجدار الرابع ، مثل بيراندلو ، وبريشت ، و« ويلدر »، فهذه المحاولات لا تمت بصلة إلى نوع المسرحيات التى ننقدها وننقد لغتها فى هذا المقال .

وفى ضوء ما قدمنا ننظر الآن فى دور الشعر فى مسرحنا بين شوقى فى قالب شعره القديم ، ومحاولة الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى الجديدة فى مسرحيته .

وموقف شوقى فى مسرحياته التاريخية مختلف عن نظيره لدى الأستاذ عبد الرحمن ، ذلك أن شوقى فى تلك المسرحيات سار على درب طالما مهده له سابقوه فى تناول الأحداث التاريخية فى المسرحية ، فى حين لجأ الأستاذ عبد الرحمن إلى الأحداث المعاصرة . وهى أشق تناولا . وكان الخيط التاريخى وسلطان الماضى مما يدعم انتظام الأحداث ، والحكاية المسرحية ، ويمكن

للشاعر ، إذن ، أن يرأب الصدوع فى البناء الفنى للحكاية أو فى الإحكام الدرامى للشخصيات . ومجمل القول أن المادة الغفل لحكايات شوقى كانت ميسرة ،وكانت له فى أكثرها نماذج عالمية حاكاها وأفاد منها .

وقد أسعفت شوقى عبقريته الفذة فى الصياغة . فوفق إلى حد كبير فى بعض مواقف فى مسرحياته كانت على نصيب من الطابع الدرامى : كوصف الصراع فى نفس ليلى بين العاطفة والواجب فى كثير من مناظر مسرحيته : مجنون ليلى . ولا ينبغى أن نغفل قوة المناظرة الدرامية فى افتتاحية مصرع كليوباترة . وفى موقفها من أنطونيوس فى احتضاره . ومن اكتافيوس عقب موت أنطونيوس . وكذلك فى موقف « نتيتاس » من فرعون مصر فى الفصل الأول من مسرحيته : قمبيز ، وموقفها كذلك من قمبيز نفسه حين اعتزم غزو مصر . . فى هذه المواقف التى ألمحنا إليها — ونظائرها كثير فى مسرحيات شوقى — يستنفد شوقى طاقات اللغة فى شعر رائع رصين ذى طابع درامى ، بل أنه يفيد من وجوه البيان والصور التى تضيف إلى ما يسود المسرحية من عواطف ، وما يتحكم فى المتحدثين من أفكار ومشاعر . ونمثل لذلك بحديث حابى إلى ديون فى أوائل الفصل الأول من « مصرع كليوباترة » ، يعلق على ما سمعه من اعتقاد الشعب فى إشاعة النصر فى أكتيوم :

أتذكر يا ديون إذ انطلقنا   إلى الميناء نلتمس الهواء
وكان البحر كالميت المسجى   وكان الليل للميت الرداء ؟

ويجيب ديون حابى :

نعم ، وهناك آنسنا سحابا   وراء الليل جللت السماء
فقلت : انظر ، ديون ، تر الجوارى   يطأن الماء همساً والفضاء
وأقبلت البوارج بعد حين   سوائب لا دليل ولا حداء
رجعن رجوع قرصان أصابوا   من الغزو الهزيمة والبلاء . .
ولم نر فوق سارية سراجا   ولا من ثقب نافذة ضياء

، ينجح شوقى أحيانا فى ربط مناظر لها طابع غنائى بالناحية الدرامية للمسرحية ، كمنظر مناجاة أنوبيس للأفاعى ، ومطلع هذه المناجاة :

هتّسُلمّ لكنّ بنــات التــلا ل وجن الخرائب من صالحجر

ويفيد من موسيقا الشعر ، ومن أصوات الحروف ، فى دعم طابع هذه المناجاة الرهيبة المنذرة ، كما يتضح من قراءة هذا الشعر فى الأصل ، ما لا يتسع المقام هنا لإيراده وشرحه .

وشوقى ينوع بحور الشعر ، ويوزع أجزاؤها أحياناً بين الشخصيات ، مما يؤدى وظيفة الشعر الدرامية فى بعض المواقف . خذ مثلا صيحة جندى رومانى غاضب على أثر ما سمع من كليوباترة فى الوليمة ، وهى ناحية ربط بها شوقى الوليمة بالمسرحية ربطا لا ننكر وجوه ضعفه من الناحية الدرامية ، ولكنه نجح فى صياغته ، يقول الجندى لزميله :

أتسـمع ما تقول عدو روما قد اجـترأت على روما البغى
أتحت لـوائها وبجـانبيهـا يخوض الحرب من روما كمىّ؟

ويتوجه جندى آخر إلى أنطونيوس قائلا :

أنطونيو ، سيدى أفى الحق أننـا نبيت سكارى والعدو مبيت ؟

وينظر إليه أنطونيوس نظرة طويلة ، دون أن يجيب ، فيعقب الجندى كأنه يحدث نفسه :

ألا إنه يـوم لــه ما وراءه غرامك حى فيه والمجـد ميت

هذا ، ومسرحيات شوقى الشعرية تخلو أو تكاد من الشعر الخطابى . ولا ندافع بذلك عن نواحى الضعف الفنية المحضة فى الإقناع والتصوير وإحكام الوحدة ، ولكننا ننوه بمقدرة شوقى فى تطويع الشعر التقليدى بحيث أمحت منه — أو كادت تمحى — الناحية الخطابية التى هى الطابع العام للشعر العربى فى قالبه التقليدى ، ونمثل للمواضع الخطابية القليلة النادرة فى مسرحيات شوقى بشعر أنطونيوس حين أجاب كليوباترة فى انتصاره الزائف أول ما لاقى

أكتافيوس على أسوار الإسكندرية ، وحين هنأته كيلوباترة بسلامته من الأسر ، فقال :

أسرا وهمت كيلوباترة ، أتظفر بى
أيدى الكماة وفى كفى أظفار ؟ !
لو قلت قتلا لكان القول أشبه بى
كأس المنايا على الأبطال دوار
لو كنت شاهدتى والحرب جارفة
والصف تحتى بعد الصف ينهار
رأيت حملة صدق غير كاذبة
لا السيل يحملها يوما ولا النار
... ...

ورده على كيلوباترة طويل ، وهو ذو طابع خطابى ، ولكن له جانب درامى فى أنه حوار ومناجاة حبيب لحبيب معاً ، فليس موجهاً إلى الجمهور ، بل له بعض ما يبرره من الموقف .

والموقف الخطابى الآخر الذى نمثل به هو توديع أكتافيوس لأنطونيوس بعد موته ، فى شبه رثاء . وللموقف أصل فى مسرحية شكسبير : « أنطوان وكيلوباترة » ، ولكن شوقى جنح به قليلا نحو الخطابة ، ويكفى أن نشير إليه ليرجع إليه القارىء ، على أنا قد قارنا بينه وبين شكسبير فى المقال الأول من هذه المقالات .

والعيب الذى يشوب شعر شوقى — من حيث هو شعر درامى — أنه يكثر فيه الغناء ، فيتخلف بذلك عن الحدث فى تطوره ، وعن إحكام تصوير الشخصيات ، بل إن هذه الغنائية فى شعر شوقى تقف الحدث أحياناً ، وتضر بالوحدة العضوية الضرورية والحركة الدرامية فى المسرحية . ومن اليسير كل اليسر الوقوف على هذه القطع الغنائية المنبثة فى مسرحيات شوقى . ونشير هنا إلى كثير مما يقوله قيس فى مسرحية مجنون ليلى ، مثلا أول ما يظهر فى الفصل الأول ، وفى الفصل الأخير ، وكذلك كيلوباترة حين تندب أنطونيوس .

ومن الأحداث العارضة التي تضر بوحدة المسرحية شعر ابن سعيد والغريض في الفصل الأخير من نفس المسرحية ، وطابعه غنائي محض .

وقد ترك الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي القالب الشعري التقليدي إلى الشعر الحر ، فهل ارتقى في القالب الجديد بمفهوم المسرحية ، وتحاشى ما وقع فيه شوقي من غنائية ؟ أم هل ساوى شوقي في تملك لغته والتوفيق بين إمكانياتها في التصوير والمعنى الدرامي لأحداثه ؟ .

لا شك أن المؤلف — كما قلنا — عانى حالة جديدة افترق فيها عن شوقي : ذلك أنه يؤلف في مأساة معاصرة . والخطر في تناول الأحداث المعاصرة أن تنقلب إلى عمل من أعمال المناسبات لم يتمثل المؤلف معناه الباطني في نفوس شخصياته التي عانت هذه التجربة الإنسانية الكبيرة الخطيرة . وقد شرحنا من قبل أن الواقعية ليست هي نقل الواقع ، بل تصوير الشخصيات من باطنها متجاوبة مع هذا الواقع ومؤثرة فيه . وعندنا أن الحديث عن الواقع المعاصر ينحصر خطره الفني في الحديث المباشر عنه . ومن الطرق التي يتعمق الكاتب بها في الواقع المعاصر أن ينقل مغزاه إلى أسطورة يستبطن فيها شخصياته . ويصور صدى الأحداث في نفوسهم وتجاوبهم النفسي معها تجاوبا يتجلى فيه الموقف الإنساني والوطني ، وذلك كمسرحية : « مونسيرا » الفرنسية التي تناولت مظالم الاستعمار وطغيانه في وجه المقاومة الوطنية ، وجلال هذه المقاومة وتبجح الاستعمار . في آلاف من الخواطر والأفكار الباطنة للشخصيات الممثلة للموقف . وهذه طريقة لم يلجأ إليها مؤلفنا .

والطريقة الثانية أن يتناول الشاعر نفس الواقع من خلال الشخصيات وفهمها لهذا الواقع ، مع تنويع هذا الفهم من خلال تنويع الشخصيات في استبطانها . وفي هذه الحال يكون تأثرنا بصراع هذه الشخصيات مع الواقع وتساميهم بما يبذلون من جهد ، حتى لو غالبهم هذا الواقع ، أو غلبهم . فالنفوس التي تتذوق العمل الفني إنما تعجب بالمعاني الإنسانية في مغالبة القوى الطاغية التي تسلبها ، وقد يفوق هذا الإعجاب روعة إكبارنا للأبطال المنتصرين على حد تعبير ألفريد دي فيني : « بقدر ما أحب القوي ، أعجب بالضعيف

ذى الهمة ، الذى يلقى بذراع نحيل وسط الأمواج العاصفة » . ونضرب مثلا للطريقة الثانية فى تناول الأحداث المعاصرة فى المسرح ، بمسرحية : «موتى بلا قبور » لسارتر ، موضوعها : مقاومة الفرنسيين للألمان . وهى مسرحية نثرية طبعا ، وفيها مشابه من مسرحية « جميلة »، ولكن سارتر يقينا الخطر من عرض الواقع المباشر . فيرينا جماعة من المقاومين قبض عليهم حديثاً وهم بسبيل استجوابهم ليعذبوا كى يقروا على بطل المقاومة وقائدها : جان ، الذى يشبه فى ذلك « جاسر » فى مسرحية جميلة . ويحرس سارتر أن يرينا شخصياته على شفا هذا الموقف الرهيب ، موقف الصمود أمام أنواع التعذيب الذى ينتهى بالموت . فنرى كيف يحسون بالزمن ، وكيف يجاهدون ضد الأمل ، وكيف يرون الآخرين على حين يفنون هم من أجلهم . ويحاولون أن يروا أنفسهم بعيون الآخرين ، وأن يبكوا بدموعهم . ونعرف إلى أى مدى هم مسئولون عن خطئهم فى القبض عليهم، وكيف يطيب خاطر أحدهم أن يموت فى سبيل قضية ، وأنه فعل ما أمكنه ، وهم يؤمنون بطول هذا الجهاد ،وبأن النساء فى كل مكان بسبيل وضع أطفال ليحاربوا من أجل نفس القضية البعيدة المدى . وفى الجماعة « لوسى » التى تحب جان البطل ، ويحبها فى المقاومة دون أن يصرح لها ، وهى من هذا الجانب شبيهة بجميلة . ويستدعى أفراد هذه الجماعة واحداً واحداً لتعذيبهم كى يقروا على مكان البطل . . ويفاجأون — بعد استدعاء أولهم — بجان البطل معهم وقد قبض عليه دون أن تعرف شخصيته . وهذا عبء جديد عليهم فى المقاومة . وحين يخافون أن يضعف الصبى الذى معهم ، واسمه فرانسوا ، وهو أخو « لوسى » يقتله واحد منهم عن رضا من أخته . ويتناقشون فيما إذا كان قد قتل بدافع الكبرياء أم بدافع الإيمان بالقضية ، ويضعف طعم الحب فى مذاق « لوسى » بالنسبة للبطل « جان » ولكن لا تضعف مقاومتها ، فهى تعيب على واحد منهم أنه ضعف فصرخ حين كانوا يعذبونه . وها هى ذى ترقد أخاها — المقتول — بأيديهم وبرضا منها — على ركبتها وتخاطب جثته : « أنت مقتول ، وعيناى جافتان . عفواً ! ! لم تعد لدى دموع ، ولم أعد أعير الموت أى اهتمام ، وفى

الخارج ثلاثمائة من القتلى راقدون على العشب ، وأنا كذلك غداً سأكون هامدة عارية ، لا أجد حتى يداً تداعب شعرى ، كما أداعب شعر جثتك » . وحين يسألها جان : ألا تجد « دمعة ؟ » تجيب هى : « دمعة ؟ ؟ . كل ما أتمنى هو أن يعودوا ليبحثوا عنى ، وأن يضربونى لأستطيع أن أصمت مرة أخرى ، وأن أسخر منهم وأخيفهم . كل شىء لا طعم له هنا : التوقع وحبك ، وثقل هذا الرأس على ركبتى . أريد أن يفترسنى الألم ، أريد أن أحترق وأن أصمت وأن أرى عيونهم ترقبنى » . ثم تقول فى آخر الفصل الثالث فيما تقول : « سأصمت صامدة لتعذيبهم غداً . واهاً ! ! أصمت ! وكم يكون صمتى حاسما من أجلى ومن أجلك ومن أجلكم جميعا . لسنا جميعا سوى شخص واحد » .

وإنما أوجزنا فكرة مسرحية سارتر . لنرى كيف أدرك هو معالجة هذا الواقع معالجة ناضجة . وعلى قراءة هذه المسرحية نتعمق فى فهم الواقع ونتأثر به عن طريق فنى ، لا عن طريق رخيص هو نقل الواقع المباشر فى ضراوته وسذاجته ، فهذا أمر أبعد ما يكون من الفن .

وهذا الإدراك للبناء المسرحى من واقع الأحداث المباشر هو الذى جعل قالب الشعر الجديد يتخلف عن أداء وظيفته الدرامية فى مسرحية « جميلة » تخلفاً كبيراً ، كأن به المؤلف دون شوقى فى الأداء اللغوى والنضج المسرحى معاً . فقد رأينا أن قالب الشعر الموروث عند شوقى قد وقع فى الغنائية التى لا تتفق وقوة الأداء المسرحى ، ولكن شعر مسرحية جميلة غنائى خطابى معاً ، بل هو على الأخص خطابى فى كثير من مواقف الشخصيات .

وتطالعنا هذه الخطابية سافرة منذ المنظر الأول من المسرحية ، إذ ينطلق عمار فى اللجنة المجتمعة لتنظيم الإضراب من أبطال المقاومة بكلام لا يتوجه به فى الحقيقة لأعضاء تلك اللجنة ، لأنه لا يمت بصلة لمجرى الحوار الدرامى فى الاجتماع ، فيقول :

« هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الأمم المتحدة . .
أم أن المدفع يحكمه والطلقة تبطش بالكلمة ؟ » . .

فعمار هنا يخطب ، إذ يشعر السامع أنه لا يتوجه إلى رفقائه ، ولكنه يوقن فى وضوح أنه يتوجه إلى الجمهور رأساً ، بل نوقن أن المؤلف نفسه هو الذى يتوجه إلى جمهور السامعين من خلاله ، هذا الجمهور الذى شرحنا من قبل أن المؤلف المسرحى فى العمل الفنى الناضج يجب ألا يتوجه إليه فى أقوال شخصياته ، إذ المتفرجون جميعاً يجب أن يظلوا خلف ما يسمونه : الجدار الوهمى ، فيشهدوا الحوار الذى يوهمهم أن الشخصيات تواجه الواقع الحيوى حقيقة ، ولا تواجه الجمهور من المتفرجين . على أن المعنى — بعد — مبتذل ، فمن السذاجة أن ينشد المقاومون عونا من هيئة للمستعمرين فيها سيطرة لا يجهلها الدهماء . وفى البيتين كذلك تعميم لا يختص بالموقف ، فهجاء العصر كله يجب أن تشف عنه الأحداث ، ولا يصح التصريح به فى ملابسة خاصة تتطلب تفكيراً حاسماً محدداً ، لأنه فى هذه الحالة بمثابة استخلاص لمعنى المسرحية الخلقى ، وهو ما تتخلف به المسرحية فى بنائها الفنى .

وهذا الشيخ مصطفى بوحريد ، نسمع جامر يصفه — فى شبه رثاء يفقد كل طابع درامى له — فى أول الفصل الثالث :

« مات بوحريد وما عاد يقول . .
كان بوحريد حكيماً وبسيطاً وشجاعاً
كان بساماً يحب الأرض مزهوا بحبه
عاش لم يرج من الأيام إلا وجه ربه
كان بوحريد بسيطاً وحكيماً وشجاعاً »

نعرفه بوصفه هذا على سبيل السرد الخطابى لصفاته ، فلماذا إذن نراه فى خضم أحداث المسرحية كثيراً ما يحرص على أن يصدر قوله بعبارة « بوحريد يقول » . وأيسر ما تدل عليه هذه العبارة الاعتداد بالنفس إلى حد الغرور أو الكبرياء بالنسبة لرفقائه ، ثم لا ينطق إلا بحكم ونصائح مبتذلة ، كأنه يلقى درساً على رفقائه فى أبسط ما يتصور من بدائيات الفدائية . مثل قوله « القوة تنبع من قلب الإنسان » — « لا تترك غيرك يسرق منك شجاعة

قلبك » — بوحريد يقول : « من عاش بهذا اليأس سيتمزق — فالنصبر فالصبر سلاح أيضاً فى أيدينا » . والإنضمام للمقاومة لا يتطلب مجرد التسليم بهذه البديهات فحسب ، بل يفترض فيه الإيمان بالتضحية بالنفس فى سبيل ما هو أعمق منها . إنه لا يتطلب الرجولة ، بل يفرض أنبل آيات البطولة . قارن موقفه فى المسرحية بموقف « جان » المتواضع الهادىء الذى يريد أن يسلم نفسه لأنه لا يتحمل أن يتعذب رفقاؤه من أجله فى مسرحية سارتر . ونكرر أن مصدر ذلك كله هو إدراك الأستاذ المؤلف لمبنى الدراما ، فيبدو لنا أنه يراها بمثابة تعليق على الأحداث بعد نقلها من الواقع مباشرة إلى المسرح .

وليت المؤلف عبر عن مشاعر تتصل بمواجهة الواقع المنتظر والأحداث المقبلة ، كى يدعنا نتخيل الأحداث المتوقعة فى ضرواتها وتوعدها من خلال باطن الشخصيات ، ولكنه حين يعبر عن هذه المشاعر يستدبر الأحداث ، فيراها الأشخاص من جانبها الذى وقع ، وبذلك يقف الحدث تماماً ، لتستخلص المشاعر أو العبرة مما تم وقوعه من قبل ، فى صورة رثاء وخطب وصيحات لا يغوص بها أصحابها فى صميم الفواجع ، بل يعممون مشاعرهم السطحية فى صرخات دامية تنحى باللائمة على العصر أو على القدر نفسه ، بل تشف عن اليأس أحياناً . وفيها يفقد الحوار الدرامى كل وظيفة له ، بل ينعدم فيها الحوار ، لأنها شبه مناحه عامة جوهرها الهرب من مواجهة الواقع بما يستحقه ، فى مثل هذه الحالات ، من صرامة وحزم . وليقارن القارىء بين إدراك سارتر للمعنى المسرحى ، فى تصوير أبطال المقاومة على حافة هوة هذا الوقع الذى يعلق الأنفاس ومواجهتهم له ، وبين صيحات عمار الخطابية فى شعره الحالم الباكى فى مطلع المنظر الأول من الفصل الثالث . ثم ها هو ذا جاسر بطل المقاومة يستدبر الأحداث ولا يستقبلها ، ويندفع للذة تصوير الرعب ووصفه ، فى صور مضطربة مهوشة كأنما قد قامت القيامة ، نسوق منها :

« إن أعراض النساء انتهكت   إن هامــات الرجال امتهنت
والذى يملأ القلب بنور الكبرياء   كله أضحى رغاماً فى الرغــام

المعـــانى كلها قـــد دمـــرت وكأنى بجبـــال ســـجرت
وكـــأنى بجحـــيم ســـعرت
والنجوم انكدرت ، والسماء انكشطت ...

إلى أن يقول فى صرخة ضد العصر كله :

« إنه عصر الأفاعى .. عصر مصاصى الدماء ..
إنما الديدان تقتات بأعصاب الفضائل ..
هاهى الغيلان فوق السور حراس علينا ..
كل شىء شاحب من حولنا مضطرب ، لا بل وكاذب .
وقمىء وزرى . العقارب ، وثبت تنهشنا من كل جانب
ومعانى الحب جفت والخمائل سلح الذئب عليها والرذائل
تسكر الآن بأعصاب الوجود .. زمن الرعب يعود .. »

إلى أن يقول :

« والحياة أصبحت مثل جدار تخبط الرأس عليه
ثم ترتد إلينا دامية دامية »

وليعذرنا القارىء فى إيراد هذه الأبيات الكثيرة ، فهى بعض ماقال جاسر . وإذا كان الأستاذ المؤلف أراد أن يرينا مقدرته على نظم الشعر الخطابى ، فقد أخطأ قطعا فى موقفه الدرامى . وعلى الرغم من أنه يتوجه فيه رأسا إلى الجمهور ، وهو خطأ كبير سبق أن بينا وجهه ، نرى صياغته الشعرية مضطربة قلقة . فصوره تهدف إلى تجسيم المهانة والرعب من المخاوف والهرب من هذا الرعب بإنحاء اللائمة على العصر كله . وتختلط مشاعر المهانة والرعب والهرب بالأسى على معانى السلام والحب والجمال ، ثم يعود بعدها إلى الرعب ، ثم صرخة تشبه اليأس من الموقف كله ، فى غير نظام تصويرى ، ومع استسلام للخواطر المألوفة فى وصف يوم القيامة ، ومع عموم بعض الألفاظ ككلمة : « المعانى » عموما ليس فيه إيحاء ، ومع التدلى فى التصوير

من الأعلى إلى الأدنى : « كل شيء شاحب من حولنا مضطرب ، لا بل وكاذب » إلى تعميم فى الموقف كله لا يتفق والوظيفة الدرامية للشعر كما شرحناها .

على أن المنظر كلة يكمل كل من الشخصيات فيه حديث الآخر ، مما ينعدم فيه مفهوم الحوار تماماً ، إذ أن وظيفة هذا الحوار التأثير فى الشخصيات بما يتصل والموقف ، وبما يبين عن الجوانب الباطنية الإيجابية من نفس صاحبه ، ويستلزم ذلك تنويعاً فى إدراك الموقف ، وصنوف السلوك تجاهه على حسب الشخصيات ، بحيث لا تتوحد النظرة إليه لدى الشخصيات كما فعل الأستاذ الشاعر .

ومثل هذه المواقف الخطابية الاستطرادية تحفل بها المسرحية ، وأضعف مسرحيات شوقى تفوق فى نظرنا هذه المسرحية من حيث الإحساس بالمعنى الدرامى والسمو بالصياغة ، وإن كان كلا المؤلفين ذا مآخذ فى التأليف الدرامى ليس همنا هنا الحديث عنها بالتفصيل .

ونشير إلى أمثلة أخرى خطابية من المسرحية (صفحات ٦٩ و ٨٨ و ١٠٩ و ٢٠٨ و ٢٠٩ و ٢١٣ و ٢١٤ و ٢٥٠) — وأخطر من ذلك ما يحف مغامرة جاسر فى آخر المسرحية لاستخلاص جميلة من أيدى الأعداء ، وكأن الحب طغى على الجانب الوطنى منه كما طغى على حبيبته فى خيال المؤلف . وسذاجة الحوار بين البطل وبين عزام تفضح هذا القصد . وتبدو طفولة التصور فى صيحة جاسر البطل :

« لم لا يقوى على إنقاذها شيء ؟ لماذا ..

لم تعد تقوى على إنقاذها كل الجهود ؟

لم لا تنتزع الطفلة من أظفارهم ؟ »

إلى أن يقول :

« قسماً إن غالك السفاح فالعصر زرى وحقير .

وهزيل مستباح العرض مثلوم الضمير
لا وعينيك وفى عينيك أحلام نبيلة
لا وآلام البطولة
لن تمرتى يا جميلة ، لن تمرتى يا جميلة » .

وتلك أشعار غنائية ساذجة التصور ، مكررة المعانى فى أبياتها بعضها مع بعض ، ومع ما سبق أن قيل على لسان كثير من الشخصيات مراراً ، على أنها تشف عن حب شيء فردى دل الانقياد إليه على ضعف فى إدراك البطولة لدى البطل ، كما دل كذلك على ضعف فى تصوير الموقف لدى البطلة فى المسرحية ، حين تصيح اثر قبضهم على جاسر :

« يا ليتهم قبضوا على كل المدينة ما عداك » ! !

وقد قلنا من قبل إن منبع الأخطاء فى الحوار الدرامى هو المحاولة الخاطئة فى نقل الواقع ، على فهم أن ذلك النقل هو الواقعية ، ونضيف أن ذلك الواقع قد نقل فى طابع سطحى غليظ ، همه التعلق على هذه الوقائع فى غلظة ينكرها الفن . ولا نريد أن نطيل فيما هو بدائى الإدراك ، من كثرة القتلى على المسرح ، والتفصيلات الكثيرة الخفيفة الوزن أو العديمة القيمة ، وفى الحيل المسرحية التى لا مغزى لها ، وفى تكرار هذا الواقع الحاف البشع المبتذل كتكرار توكيد عهر هند فى مواطن كثيرة .

على أن هذا الواقع الغليظ مشوه ، فقد نال المؤلف من بطولة جميلة فى موقفها الأخير ، كما نال من نبل فدائيتها بأن جعل هذه الفدائية صدى مباشراً لقتل أمينة وقتل عمها . ومن غير المحتمل أن تجهل جميلة كل ما يدور حولها وبخاصة أنها كانت زميلة أمينة . وما أردنا نقد المسرحية فى ذاتها ، ولكنا خصصنا هذا القول بنقد الحوار الشعرى بقدر ما اتسع له المقام . وبينا أن هذا التصور فى الحوار أساسه الإدراك الدرامى نفسه . فالخطابية والغنائية أمران يضادان الموقف المسرحى ، ومن أجلهما ثارا دعاة التجديد فى الشعر الغنائى على القوالب الموروثة . ولكن الأستاذ المؤلف سخر هذا الشعر الحديث

لغير ماقصد به أصلا فى الغناء . فما بالنا بالمسرحيات التى يفقد فيها هذا الشعر بخطابيته وغنائيته كل وظيفة درامية له ؟

ومن المقطوع به أن النثر الجيد خير من الشعر الردىء فى الوظيفة الدرامية . وقد فاق شوقى فى الصياغة المحكمة مؤلف مسرحيتنا وإن لم يبرأ من الغنائية . والغنائية فى نظرنا أقل خطورة من الخطابية التى كثيرا ما وقع فيها مؤلف مسرحية « جميلة » ، عن قصور فى معنى الواقعية ووظيفة الحوار فيها . ولهذا اضطررنا إلى ضرب أمثلة من مسرحيات عالمية فى نفس موضوع المقاومة للمحتل ، وإن لم يتسع المجال للمقارنة التفصيلية بينها وبين مسرحية جميلة . وهذا فرق ما بين أدب المناسبات المباشر كشعر المدائح فى القديم ، وبين أدب الواقع الحى بالفن فى سبيل تعميق الواقع وتجسيمه فى معانيه الإنسانية وجوانبه النفسية .

البناء الدرامى لمسرحية «لعبة الحب» وأدب الجنس

الأعمال الفنية الجادة لابد أن تشف عن معناها الحيوى مهما كان موضوعها ، ولابد أن يكون مصدر هذا المعنى الحيوى هو الإحكام الفنى لا شيء سواه ، وإلا خرج العمل من نطاق الأدب إلى مجال الخطب والمواعظ المباشرة التى لا يعتد ناقد بقيمة فنية لها . ونعتقد أن الصدق الفنى وأصالة التصوير كفيلان بأن يكسبا العمل الفنى — متى أجيد بناؤه — قيمته الفنية والإنسانية فى وقت معاً .

على أن الجمال الفنى لا يستلزم بحال تصوير الخير والخيرين، أو تقديم شخصيات تثير الإعجاب أو تمثل البطولة فى معناها العام ، فهذه نظرة قديمة كانت سائدة فى الأدب الكلاسيكى حين كان جمهور القراء يحرص على أن يلتقى فى المسرحيات أو فى القصص بشخصيات لو صادف مثلها فى الحياة كانت مثار الإعجاب بها والشفقة عليها والخوف من أجلها . وقد تغيرت هذه النظرة فى الآداب العالمية وبخاصة منذ القرن التاسع عشر ، فأصبح تصوير الشر سبيلا إلى تحديد الموقف الإنسانى منه ، كأن الكاتب يدق ناقوس الخطر للمجتمع كى يحذره — نتيجة للتصوير الصادق ودون تدخل سافر — من نتاج مثل هذه التجارب — على حد تعبير إميل زولا . وقد أخذ علماء الجمال — منذ الفيلسوف الألمانى : « كانت » — يفرقون بين جمال الفن وجمال الطبيعة . فقد يكون تصوير الشر جميلا متى أجيدت بنيته الفنية . وكثيراً ما يسوء العمل الفنى الذى موضوعه تصوير الخير إذا أسىء تقديمه فنياً ، وفى رسالة من رسائل « بلزاك » ، يصرح هذا الكاتب الكبير الذى

صور انحلال الطبقة البرجوازية لعهده بأنه كان يقصد إلى « مثال » من وراء تصويره للشرور التي كانت تجتاح الطبقة البرجوازية . ومن علماء الجمال من تحدث عن مختلف الوجهات الإنسانية فى تصوير نواحى القبح تصويراً جمالياً فى الآداب العالمية فى بحوث كان عنوانها : « علم جمال القبح » !!. فقد يكون العمل الفنى لا أخلاقياً فى موضوعه وتصويره ولكن لا يضاد الأخلاق متى عمق وصدق . وقد استقرت هذه النظرة فى النقد الأدبى منذ اتجه الأدب العالمى اتجاهاً واقعياً . ولهذا يردد النقاد المحدثون أن كلا من المأساة والملهاة ذو معنى اجتماعى ضرورة ، على أن منهم من يتحدث عن هذا المعنى باسم الرسالة أو القضية، ولكن لا ينبغى أن يحملنا ذلك على تبسيط المسألة فى اختصار العمل الفنى ، ورجع مغزاه العام إلى حكمة سائرة، أو بديهية خلقية ، فيفقد العمل الفنى بهذا التلخيص والاختصار حيويته وقوته التصويرية ، وكل ما له من قوة فى الإقناع والإثارة .

وإنما قررنا هذه المعطيات النقدية كى نوضح منهجنا فى النظر إلى تضامن العمل الفنى فى شطريه من الشكل والمضمون ، بحيث لا يصح فصل كليهما عن الآخر من ناحية الوظيفة الفنية التى يؤديها بوصفه كلا لا يتجزأ .

ودون أن نخوض فى تفصيل نظريات فلسفية للنقد الأدبى ، ودون أن نلجأ إلى وجهات النظر المذهبية ، نقتصر على القاسم المشترك العام بينها جميعاً فى تقويمنا لمسرحية الدكتور رشاد رشدى : « لعبة الحب » . وقد اقتصر بعض النقاد على نقدها من ناحية الفكرة العامة ، أو من الناحية الخلقية ، دون ربط بين الفكرة والخلق من ناحية ، والبناء الدرامى من ناحية ثانية . ومن النقاد من تحدثوا عنها مظهرين رضاهم من الناحية الفنية ، أو مشيرين عابرين إلى ضعف بعض نواحيها ، دون عقد الصلة بين ضعف البناء وضعف الإقناع التصويرى . ويهمنا — فى قولنا هذا — أن نتحدث فى البناء الفنى لهذه المسرحية ، وأثره فى تصوير الشخصيات و « القوى الحيوية » التى تقدمها المسرحية ، وأن نحل المسرحية أخيراً محلها من أدب الجنس فى الآداب العالمية .

ونبدأ بنوع العالم الذى تصوره المسرحية ، وبعبارة أدق : الموقف العام لها . وعلاقات الجنس التى تصورها المسرحية طالما كانت موضوعاً لمسرحيات لا حصر لها فى الآداب الأخرى . وهذه العلاقات تبدو فى المسرحية قائمة على النفع والأثرة والاستجابة للغريزة الجنسية ، يمثلها عصام والسيسى والدكتور زكى . ويبدو نداء الجنس صارخاً فى الشخصيات الثانوية : شخصية الطبال « حريش » والخادمتين ، وتبدو الأثرة وحب التملك الصادر عن حب الذات فى إدراك « لولا » ، وحتى فى مسلك نبيلة ، كما تتجلى النفعية المادية فى مسلك السيسى وأخته . وفى هذا النطاق ينحصر إدراك الحب فى المسرحية . فالحب جنس وأثرة ونفعية . وهو أداة خداع يحقق بها كل شخص غايته الفردية ، وهو أجوف خال من المعانى الإنسانية التى يتوهمها من يتعلق بها ، فيقع ضحية تعلقه بالباطل . وهذا العالم — موضوع التصوير — كان يمكن أن يكون صالحاً لخلق مسرحية عميقة لو أجيد إحكام البناء الفنى لهذا الواقع حتى تكتسب أبعاده النفسية والاجتماعية عمقاً فى الوقائع المرتبطة بالشخصيات ، فيتراءى هذا الواقع على حقيقته فى تفاعل الشخصيات مع الأحداث ، بحيث يبدو الفرق بين ما هم عليه وما يريدونه ، بين الرغبات والآمال والمشاعر ، وبين جحيم هذا الواقع القاسى الذى تستحيل فيه الشخصيات إلى صنوف من الوعى الفردى ينعكس صداه فى البعد النفسى ، وبخاصة فى الشخصيات الرئيسية . ولا قيمة للموقف أو للعالم الفنى إذا لم يكن مدعماً بالواقع ، كما لا قيمة لهـذا الواقع إذا كان مجرد نقل لقطاعات مبتورة ساذجة لا تتصل ببعد نفسى أو اجتماعى . وجوهر الواقعية يقوم على تمثيل الحقائق والوقائع المألوفة لأعمق معانى الحياة . ولا سبيل إلى ذلك إلا بالإقناع فى التصوير . فالمسرحية — بطرقها الفنية — نوع من المحاجة تختلف عن المحاجة العلمية والمنطقية . فالمناطقة والعلماء يلجأون إلى المحاجة بتحليل الوقائع أو فحص الفروض ، أو إقامة الأقيسة ، والبراهين ، فى حين تقوم المسرحية على الإقناع بالتصوير الذى تتخذ مادته من الوقائع والأحداث والمشاعر وطبيعة الشخصيات فى صلتها بالأحداث وفى علاقاتها المتبادلة الإنسانية . فالمسرحية — ملهاة كانت أم

مأساة — أشبه بقطاع من الحياة ترى جوانبه من خلال الحدث والشخصيات ومشاعرها ومطالبها ونتائج إدراكها لتجربتها التى تعيشها وتعانيها فى وقت معاً.

والشخصيتان الرئيسيتان الممثلتان لفكرة المسرحية من جانبين مختلفين هما: شخصية عصام ونبيلة. وتفتتح المسرحية بحوار طيب حى بين نبيلة زوج عصام وبين «سوسن» أخت عصام، تبدى فيه الزوجة أنها تتوقع أن يوافق عصام على زواج أخته من طبيب الامتياز «مراد»، الذى تقدم لخطبتها عن حب متبادل بينه وبينها. وتبدى الفتاة توجسها ألا يوافق عصام على هذا الزواج، لأنه ينكر الحب فى ذاته حتى لو كان أساساً للزواج عن صدق رغبة وصدق شعور. وتحاجها الزوجة بأن عصاماً نفسه تزوجها هى عن حب. وأنه كثيراً ما كان يحدثها بنبل عاطفته وصدق شعوره أول العهد بالزواج، ثم تتنهد الزوجة فى حسرة، حين تتذكر حديث زوجها عن الحب فيما مضى. ونفهم أن لكلاهما خبيئاً سيظهر فى الفرق بين حاضر عصام وماضيه، لأنه يحيا الآن حياة العبث والاستهتار بمشاعرها فى خيانته لها ولمبادئه التى خدعها بها. ونتوق لمعرفة سر هذا التحول فى حياة عصام: أكانت عقيدته فى الحب كذلك قبل زواجه فخدع زوجته بكلمات حب جوفاء لا يعتقدها هو، أم أنه غير فكرته فتطورت شخصيته بدوافع حادت به عما رسم لحياته من طريق؟ وفى الحالة الأولى لماذا فكر فى تكوين أسرة لا يؤمن بمقوماتها، بل لا يعترف بها، إذ أنه اتخذ قراراً حاسماً هو ألا ينجب؟ وفى الحالة الثانية ما عوامل تطوره؟ وما مدى مسئولية الزوجة فى ذلك إذا كانت عليها فيه تبعة محتملة؟ وهذه جوانب كان يقتضى تصويرها تعميق الشخصيات فى أبعادها النفسية والاجتماعية، ثم الكشف عن منطق الأحداث بطريق «الاحتمال» و«الإمكان» ولكنها جوانب ظلت تغوص فى الظلام. فيظهر لنا عصام بعد ذلك بمظهر المستبد العابث. أما استبداده فيبدو فى رفض زواج أخته: سوسن. من طبيب الامتياز، لأنه ينكر على الفتاة أن تحب، ولأنه يجحد الحب فى ذاته، فى قرار لا يدع مجالا للمنطق ولا للرأى، وفى استخفاف لا تبرير له، وأما عبثه فيبدو فى حياة المجون وخيانة الزوجية، لا عن عادة واقتناع فحسب،

بل عن مبدأ له فى العلاقات الجنسية لا يتزحزح . وتترامى إلى نبيلة أخباره ، بل تعرف هذه الزوجة تفاصيل عن هذه الحياة المستهترة الماجنة ، وعن الشقة التى استأجرها لذلك المجون ، ويحتوى درج مكتبه على مفاتيحها . ويلذ له أن يصر على إنكار خيانته فى حوار يثير الريبة ، بل يحمل على الاعتقاد فى تبجحه وكذبه ، إذ يأبى أن يستجيب لزوجته فى فتح درج مكتبه ، كى ترى أنه لا يحتوى على مفتاح تلك الشقة ، فتبرأ من وساوس الغيرة . ولا تصر الزوجة على ذلك حتى تنجو من شكوكها القاتلة . وربما فعلت ذلك تهيباً من مواجهة الواقع ، ولكن العجيب أن تذعن لأقواله المريبة ، مستسلمة غباء أو عن تغاب منها فى حين يكشف الحوار لأقل الزوجات فطنة عن التمويه والزيف . وليس فى هذا منطق إقناع يفسر سلوك الشخصيات . فأقل ما يفترضه منطق الوقائع أن تسلك الزوجة بعد ذلك زوجها مسلك المرتاب الحذر المتوجس فى كل تصرف لزوجها . فكيف نفسر إذن ، غفلتها التامة غير المحتملة حين لا تعروها أدنى ريبة فى زيارات منافستها وغريمتها : « لولا » حين تتردد على منزل زوجها وبيته ، وتحرص على أن تتركه وحيداً معها ، كأنها تتستر عليه ، بل تحرص على أن يصحب زوجها تلك السيدة حتى منزلها ، ليلا ، على الرغم من معرفتها أن تلك السيدة تعيش وحدها منفصلة عن زوجها منذ مدة . وسيتضح — بعد — أنها كانت هى صاحبة الشقة التى ارتابت فيها الزوجة قبل ذلك .

وتبدو هذه السذاجة — فى تصوير شخصية نبيلة — حيلة مسرحية يتيح بها المؤلف خلوة عصام مع تلك السيدة كى نرى جانباً آخر من جوانب عبث عصام وخداعه ، ولكن على حساب سطحية التصوير وسذاجته. فالشخصيات تتحرك كأنما شدت بخيوط يحركها المؤلف لا على حسب الواقع المحتمل .

ولهذا يبدو حدث القمة — فى رؤية الزوجة لزوجها يعانق غريمتها — مفتعلا ، لا يكشف جديداً ، بالنسبة للمشاهد ، وكان يجب كذلك ألا يثير جديداً بالنسبة للزوجة نفسها ، إذ راعينا مجرى الأحداث من قبل .

ويبدو سطحية شخصية عصام كذلك واضحة فى أنه شخص اتخـــذ

اختياره وصمم على قراراته وعلى جوانب سلوكه قبل أن يرفع ستار المسرحية ، فنحن نعرف تفاصيل عن جوانب عبثه ، ومجونه واستبداده فى الأسرة ، ولكن لا تؤثر هذه التفاصيل فى تطوير شخصيته فى شىء ، بحيث لا نرى منه — منذ أول المسرحية حتى آخرها — إلا قطاعاً سطحياً مستقيماً لا عمق فيه ولا أبعاد له .

على أن المؤلف اتخذه داعية لتحريك شخصية أخته « سوسن » ، الفتاة التى بدا هو تجاهها صارماً إلى حد القسوة حين رفض خطبتها إلى « مراد » طبيب الامتياز ، وحرم عليها الذهاب إلى المدرسة ، والخروج من المنزل إغراقاً فى تزمته تجاهها ، ولكنه بدا غير متكافىء فى ذلك مع نفسه أيضاً ، حين أتاح لها خلوات طويلة فى غير حيطة مع مدرسها السيسى أفندى . ويبعد أن ينخدع « زير نساء » مثله بمظهر السيسى الخداع فى تظاهره بالبله والتقوى ، حتى بعد أن سمع منه أنه بصدد مشروع زواج لم ينفذه بعد ، فالزواج غير مانع من العبث وبخاصة كما ألفه فى واقعه ومبدئه الذى يعتقده ويكرره ويؤكده مراراً فى المسرحية . فإذا نظرنا فى شخصية هذه الفتاة الصغيرة « سوسن » نجد المؤلف كذلك يشدها بخيوط تحكمية إلى الحدث ، لا منطق فيها . فقد كانت على علاقة حب جاد مع مراد طبيب الامتياز ، وحين منع من خطبتها سرعان ما انقلبت العلاقة الجادة إلى علاقة عابثة ، وكان يمكن للفتاة أن تستمر فى اتصالها به على أمل أن تتزوج منه ، وذلك أكثر احتمالا — لمكانته ولصدق رغبته من قبل فى زواجه منها — من انخداعها بمغازلة السيسى المبتذلة المقززة على حين كان اتصالها به أكثر احتمالا ، وقد وجدت سبيلا للخروج من المنزل بالرغم من منعها من ذلك الخروج فى صرامة . فقد خرجت مع السيسى أفندى ، وسرعان ما انصاعت له ولاغراءاته الجنسية فى سهولة لا تبررها طبيعة مغازلاته الجسية الممجوجة . ومن الغريب — الذى لم يبين المؤلف سره — أن تحرص هذه الفتاة على زواجها من مثل هذا الفتى البائس وهى التى رأت فى أسرتها — فى شخصية أخيها وسلوك عمها ومبادئه — — ما ينفرها من فكرة الزواج ، فكل الوقائع من حولها من شأنها أن تجعلها

تؤمن بأن الزواج ليس السبيل لاستقرار ولا متعة . وللمفاجآت المسرحية أصولها الفنية ، فهى لابد أن تنبع من طبيعة الأحداث ، أو على الأقل لا تتناقض معها . ولذلك حين نفاجأ بأن الفتاة إنما كانت قد خرجت مع السيسى لعقد قرانه معها خفية عن أهلها ، لا نقتنع — بحال — بإمكان الحدث فى ذاته ، ولكن نرى أن المؤلف أكره الواقع إكراهاً عرا من منطق الاحتمال الضرورى للمسرحية .

وفى توازن مع الأحداث السابقة يسير حدث الدكتور زكى فى مغامراته مع أخت السيسى « نجف » ، هذه المغامرة التى تبدأ جنسية مشبوبة بدافع من الجوع الجنسى الصارخ ، حين يلح على خلوته بها لربع ساعة فحسب ، ثم سرعان ما يرجع عن نظرته إليها نظرة العابث اللاهى المستهتر ، إلى فكرة الزواج بها . وقد يكون فى تمنعها عليه شىء من التبرير لتغيير مسلكه ووجهة نظره ، ولكن هذا التمنع ، كما رأيناه فى المسرحية ، لا ينم عن دلال واحتشام وترفع ، بل هو تمنع المستغل المستهتر المستخذى ، فى عبارات تدل على ضعة وإغراء جنسى خسيس . وليس لرجل فى مثل سنه وتجاربه وطبقته وثقافته أن يصاب بنوبة وله صاعق من امرأة تعرض عليه فى تمنع وفح متبجح أشهى مباذلها الجنسية فى ابتذال وإسفاف . مهما بلغ به الشبق والجوع الجنسى ، فينزل على إرادتها فى الزواج منها ، على حين لا يزال على آرائه فى علاقات الجنس والمتعة ، وفى أن الرجل من شأنه ألا يقعد عن الاستجابة لأى إغراء جنسى فى صورة من صوره إلا إذا قعد به العجز ، يستوى فى ذلك الزواج والعهر كما يرى هو . ولو أراد الدكتور المؤلف حملنا على الاعتقاد فى إمكان ذلك من مثله لكان عليه أن يبين لنا ، ولو على سبيل السرد ، أنه سبق أن اقترن بكثيرات عن هذا الطريق يتزوجهن ليشبع رغبته ، كى يتركهن فى الغد ، أو لكان غير سلوك « نجف » تجاهه بحيث تقل من هذه المباذل الجنسية الفاضحة حتى يفكر هو فى الاقتران بها .

وأكثر شخصيات المسرحية خيوية — نسبياً — هى شخصية نبيلة . فهى تبدو ابتداء فى صراع مع زوجها الذى تريد له أن يستقيم ، ثم تبدو فى صراع

مع نفسها إزاء واقعها ، ثم ينتهى هذا الصراع بقرارها الحاسم أن تترك زوجها إلى غير رجعة ، ولكن ينال من قيمة هذا الصراع — فنياً — ما سبق أن وضحنا من سذاجة فى تصورها وسرعة فى إقناعها وضحالة فى إدراكها ، على أن ثورتها الأخيرة خطابية لا تعمق الواقع ولا تكشف عن جديد فيه ، فهى صيحة بمثابة رد فعل مباشرة للواقع ، فى عبارات وأفكار يمكن أن تصدر عن أية شخصية عادية تعرضت لنفس المصير . وحشد عباراتها الأخيرة فى توقعها للنور ، نور المستقبل القريب ، فيقهة لا تتصل بالواقع ولا بمنطق الأحداث ، ولا بثورة الحق ، ولا شعور بمكانة من حيث هى امرأة ، فهى خيال شاحب ممسوخ لشخصية « نورا » — إذا جرؤنا على نطق اسم « نورا » فى مثل هذا المكان على أنه صدى ثقافة المؤلف فحسب .

وتليها شخصية منافستها خليلة عصام . فقد اضطرت إلى هجر زوجها بعد أن تيقنت من عجزه جنسياً ، فعاش معها مدة كأخ لها ، وعلى الرغم من أن هذا التعليل مبتذل مطروق ، فهو تفصيل يفسر نوع شخصيتها لا نظفر بمثله لتفسير سلوك عصام ، ولا نعثر على نظير له يبرر مسلك أخته ، ثم تظل هى تنشد من حيلتها لعصام غاية الزواج للاستئثار بالرجل . وتلجأ فى حيلتها النسائية إلى استثارة غيرة عصام بتردد زوج أختها المتوفاة عليها ، وإعجابه بجمالها ، فى لهجة منها تشف عن استهتار وتبجح ، ولكن غايتها أن تستأثر بعصام ذكراً لها . وحين توقن بإخفاقها ، وتعرف أنها تنشد فيه رجلا لن تجده ، لأنه أبعد فى طبيعته عن الاستجابة لمطلبها من الزواج ، تعتزم هجره أبداً . ولا نرى منها إلا هذا الجانب المستهتر المبتذل الفاجر ، ولكن له نوعاً من التعليل ، مطلب تسلك إليه سبيلها فى سذاجة وسطحية مصدرهما نقل الواقع المباشر الذى لا عمق له .

ولنضرب صفحاً عن مسلك الخادمتين فى صرخاتهما الجنسية الجائعة . فهما صورة تقريبية « كاريكاتورية » لأخلاق السادة ، وانعكاس تقريبى لها ، وتعميم لنوع هذا السلوك فى مستويات الشخصيات المختلفة ، ولكنه تعميم

لا تفوح منه سوى رائحة الجنس، رائحة الغريزة الحيوانية التى لا يرتفع بها الإنسان عن مستوى الوحوش فى استجابتها العمياء للغريزة .

ولا ضرر أن تتعدد الأحداث فى المسرحية إذا كشفت عن الموقف من نواح مختلفة ، ولكن أحداث هذه الملهاة رتيبة ، تسير فى خطين كبيرين متوازيين بين الرجال والنساء ، على الرغم من اختلاف الطبقات والأعمار والثقافات : فالنساء — بعامة — أدوات لهو وضحايا ، ينشدن عبثاً تملك الرجل ، وينشدنه أثره منهن ، وحباً لذاتهن ، لأنه وسيلة للمال أو لإشباع الجنس ، ويسلكن السبيل بالإغراء الجنسى ، حتى نبيلة ، التى تمثل بطبيعة موقفها الجانب الطبيعى الأقرب إلى الرشاد فى واقع الحياة ، يظهر سلوكها صدى مباشراً ضحلا لحالتها ، يمكن أن يصدر عن أية امرأة عادية أو جاهلة ، لأنها تنشد استئثارها بزوجها فى سذاجة تبين عن الإثرة لا الإيثار ، فلا يبدو أنها ترتفع فى مستوى إدراكها للحب عن الأخريات، ولا تتساءل عما يكشف عن الحب فى معنى التضحية والإيثار وتلمس المشاركة الوجدانية ، والتجاوب فى الأذواق والقيم ، بحيث يكمل كلا المحبين الآخر ، ولا تتساءل — مرة — عن مدى مسئوليتها فى نفور زوجها من منزل الأسرة ، ولا تقف — مثلا — مرة تقاوم إغراء آخر ، كى يتضح وفاؤها وتبين مبادئها الإنسانية ، فتسمو فى تصورها للزواج ومشاعر الزوجة عن مجرد الغيرة والحرص على الاستئثار برجلها كما تفعل عامة النساء . وحين تلاطف زوجها — تقليدياً — فى عيد ميلاده لا يكاد يختلف مسلكها عن العشيقة ، فيبدو أنها إنما تنشد نفعها ، وتحب ذاتها ، إذ تتخذ هذه الملاحقة سبيلا لتملك زوجها واستعادته إليها واستئثارها به ، ولم يدر بخلده أن تفرق تفرقة لا تستبعد من مثلها بين الزواج فى قدسيته أول عهدها به وبين حاضرها ، ولا بين صورة عصام فى شعورها نحوه أول ما حلمت بحياتها معه وبين حالته فيما بعد حين تغير إلى رجل تنكره كل الإنكار .

وتمر شخصية الأم ، أم عصام ، ممحوة ناصلة شاحبة ، تعلق على الأحداث تعليقات سطحية عابرة ، كأنها شخصية من شخصيات الجوقة فى

المسرحيات القديمة . وكان يمكن أن تكون شخصية حية ، لأنها صورة حب خصب منجب ، ولأنها جمعت — إلى ذلك — إحساس الأمومة الطاهر ، فلو كان المؤلف نماها لكان قد تعمق فى معنى الأنوثة وعلاقات الجنس فى صورة جديدة تتنوع بالشخصيات ،فلا تظل كما كانت فى المسرحية متوازية رتيبة .

فالنساء — إجمالا — يمثلن فى المسرحية الصورة السلبية لإرادة الرجال ، والتبعية لسلطانهم وإغرائهم إما بالجنس أو بالمال ، ثم هن لا يعرفن الجنس وعلاقات الجنس إلا فى الصورة المستأثرة النفعية من جانب واحد هو جانبهن .

وفى هذه الأثرة وحب الذات يشترك هؤلاء النساء مع شخصيات الرجال فى المسرحية ، مع فارق جوهرى هو تعالى الرجال وكبرياؤهن ، ولكنها كبرياء أساسها الافتراق فى الجنس ، فى المعنى الأخص لهذا الجنس ، دون تعميق إدراك أو استبطان أو تطوير . ولا يكفى أن تنتهى التجربة بإخفاق عصام وأمه فى توجيه سلوك الأسرة ، فقد كانت هذه النتيجة تحكمية فى بعض جوانبها ، وضحلة فى جوانبها الأخرى كما أوضحنا .

ونحن لا اعتراض لنا على اختيار نوع التجربة . فللكاتب أن يختار ما يريد حتى لو كان اختياره لا يمثل الاتجاه السائد فى أكثر جوانب المجتمع . ولكن اعتراضنا إنما يتجه إلى ضعف النواحى الفنية فى إحلال التجربة محلها من الحياة والحقيقة والواقع ، كما تمثلها الشخصيات فى الأبعاد النفسية والاجتماعية ، لئلا تظل الخواطر تجريدية تحكمية ، فلا تمثل إلا شطراً مبتوراً من الواقع . نقول ذلك ناظرين إلى الكتاب العالميين الذين عنوا بأدب الجنس فأحلوه صادقين محله من واقع الحياة وواقع المجتمع ، ولم يقصدوا فيه إلا مجرد إرضاء الرغبات الشاذة أو الجوع الجنسى . . وبصدق الشعور بهذا الواقع الحى تتمثل خطورة التجارب الجنسية ونتائجها فى تصوير يضيف إلى الواقع ويغنيه . وإذا شاء القارىء فلينظر فى مسرحيات الكاتب الفرنسى المعاصر « جان أنوى » ، أو مسرحيات الكاتب الفرنسى الآخر « مونترلان »

وموضوع أكثرها يدور حول إخفاق عاطفة الحب ، وما يعانيه من يتعلق بالوفاء له ، لنرى نماذج ناضجة من الناحية الفنية تصور الواقع وتتعمق فيه وتحله محله فى المجتمع ، فلا تشوهه ، ولا تنتقصه . ولندع الحديث عن النماذج الأدبية كنموذج « دون جوان » فى الآداب العالمية ، لئلا يبعد بنا ذلك عن طبيعة أدب الجنس كما نراه فى مسرحيتنا هذه كى نتحدث قليلا عن أدب الجنس وإدراكه كما يصوره : د. هـ. لورنس ،وأى أدب أوغل فى الجنسية مما يصوره هذا الكاتب فى قصصه ؟ وعند هذا الكاتب أن التذكير هو محور العلاقات الجنسية ابتداء . فالتيار الدموى أو الحيوى فى الذكر يقابله تيار دموى حيوى للأنثى ، والجسر الذى يصل بينهما هو الجنس : « الجنس بمثابة الجسر بين النهرين يمزج بين الإيقاعين المختلفين ليجعل منهما مجرى واحداً » ، « القنطرة التى تقود إلى المستقبل هى الجنس » . . . ولكنه يرى فى انسجام الإيقاع الجنسى بين الرجل والمرأة اتساقاً مع إيقاع الخليقة فى الإخصاب ، وبه يتوحد جنس الإنسان مع المجرى الحيوى فى الكون كله . وفى هذا الإخصاب سر من أعجب الأسرار هو الأمومة والتوالد والخلق ، سر حيوى يتصل بروح الكون كله : « ليس الزواج سوى وهم إذا لم يكن قائماً أصلا ودائماً على الجنس ، وإذا لم يكن مرتبطاً بالشمس والأرض والقمر والنجوم والكواكب والفصول والسنين والأزمان والقرون ، وليس الزواج شيئاً ما لم يؤسس على التراسل الدموى ، لأن الدم جوهر الروح » ، « الجنس مجرى دموى يملأ وادى المرأة الدموى » ، ويحيط النهر الجارف منه — فى أبعد أعماقه — بالنهر الكبير للدم الأنثوى . . على أن كلا النهرين لا يحطم سدوده ، وهذه هى أتم صلة . . وهى سر من أعجب الأسرار ، ولكن هذا الوصال بين الرجل والمرأة لا ينجح إذا بقى كل منهما فى حدود ذاته ، وعياً مجسماً لرغباته الفردية إذ لا بد أن يعطى كل منهما الآخر بقدر ما يأخذ . فإذا اتخذ كل منهما الجنس وسيلة متعة ذاتية انفصم هذا الانسجام ، وشعر كل منهما بوحشة ، وبفراغ لا يملأ ، حتى لو ظفر بمتعة الجسد . فمتعة الجسد وحدها لا تكفى ، فإذا عامل كل من المحبين الآخر بوصفه أداة تولد البغض ، كما كانت حالة « ليدى تشاترلى » ، « وميكايليس » ، فقد بقى كل منهما حبيساً فى حدود

ذاته يشعر باللذة تشبه لذة الخمر أو الأفيون ، أو كأنها الحمى ، ولكنها غير ذات موضوع ، إذ لم يكتشف أحدهما حقيقة الآخر . وهذا هو « جيرار » يعانق « جودرون » وهى خاضعة له خضوع الأمة ، فهى الوعى السلبى لإرادته المسيطرة ، والجوهر الفنى المحبوب لوجوده ، ولكنه تجاه سلبيتها لا يسيطر على شىء ، ويخيل له أنه يغنى وجوده بمتعة الجسد منها ، ولكنه يشعر بأنه مخدوع . ولذلك يشعر حين يتركها بعد نيل غرضه منها أنه فارغ وحيد ، فيحقر هذه العلاقة ، ولا يعود لها فى الغد على حسب موعده ، وحين تحاول أن يغنى وجودها بوعيه بها ، بوصفها إنسانة مثله ، يكون قد فات الأوان إذ أصبحت هى مخلوقا آخر ... وهكذا نحس فى تصوير هذا الكاتب لشخصياته بالبعد النفسى قوياً حيا ، وبجحيم أثره الحب المستأثر فى أبطاله المخففين . وهذا جانب من الجوانب يكمل به الواقع الجنسى بالصدق فى تصويره وعمق النظرة إليه .

وكان يمكن أن ينكشف الموقف فى مسرحية « لعبة الحب » عن مرارة الواقع من خلال البعد النفسى ، إذ سلكت شخصيات المسرحية على حسب ما أملته عليها الأثرة . فنشد كل منهم النفع الفردى أو المتعة الذاتية . والحب الزائف أو الجنس المجرد يستلزم شعور الإنسان — باطنا — بالعزلة النفسية والوحشة ، مهما توافرت فيه المتعة الحسية ، كما يتجسم هذا الشعور المرير من فقد المشاركة الوجدانية . ومثل هذه المشاعر الإنسانية كان يمكن أن تخامر الشخصيات الرئيسية فى المسرحية ، فتزداد عمقا وتحديداً وتأثيراً ، فنشعر من خلالها بالواقع الحى المحدد المعالم ، بدلا من الخواطر العامة المبتورة التى نقل بها المؤلف قطاعا سطحيا من عالم منقوص يضلل فى فهم الواقع فضلا عن التعمق فيه ، ومن خلال شخصيات رتيبة لا عمق نفسى فيها ، وليس لها أبعاد تذكر إنسانية نفسية أو اجتماعية ، وقد عريت إلا من إغراء مثير .

على أنا — بعد ذلك كله — نقر بأن أدب الجنس موضوع مستهلك ، ترخص الكتابة فيه ، ولكن الأصالة فيه شاقة عسيرة . .

اللغة المسرحية بين الفصحى والعامية

تناول الأستاذ محمد مندور موضوع العامية والفصحى فى المسرحية فى العدد السابق [١] من هذه المجلة ، بما عرف عنه من نظرات نافذة عميقة وسعة اطلاع ، ولكنه جعل غايته من المقالة بيان « الأسس التى يستند إليها الخلاف ، ووجهة الرأى فيها » على أن المسألة ذات وجه آخر نريد أن نجلوه فى هذا المقال . فما دلالة هذه الظاهرة فى نشوب الصراع بين الفصحى والعامية ؟ وهل له نظير فى آداب الأمم التى تعنى بلغاتها ؟ ثم ما الغاية منه ؟ أهى الرقى بالفن والسمو بمستوى الثقافة والذوق العام ، أم التيسير على من يريد أن يعد من الكتاب مهما ضؤلت بضاعته من الفن واللغة ؟ .

ونبادر إلى القول بأنه لا يخطر ببالنا أن نحرم كتابة المسرحيات بلغة العامة ، فلمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره الذى يتوجه إليه . والأدب الشعبى أو الفولكلورى قديم قدم الشعوب نفسها ، وهو بين شعوب الأمم المعاصرة كلها فى صورة من صوره . وسيظل الأدب الشعبى الفولكلورى كذلك ما بقيت الشعوب . وقد كانت أقدم صوره حكايات الشعوب البدائية أو المتوحشة حول النيران ، فى أول عهد اللغة بالدلالات الجمالية ، وحين اقترن بالرقص على نقر الطبول ، وبالرسوم ذات الصبغة الميتافيزيقية . ولمن شاء كذلك أن يشترك بموهبته فى رقى هذا الأدب الشعبى الذى هو ظاهرة طبيعية ، فيغذيه بثمرات قريحته مابدا له . ولكنه سيظل كاتبا شعبياً ، ينتج أدبا شعبياً ، بلغة العامة من الشعب ، ولهذا الأدب طابعه ومجاله فلا ينبغى بحال من الأحوال أن نتساءل عن الأصلح فى لغة المسرحية ، ونفاضل بين الفصحى والعامية ، تعللا بأن العامية قد تكون أقدر على تصوير

---

(١) مجلة الكاتب ديسمبر سنة ١٩٦١ .

بعض الحالات النفسية . أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية ، أو ما يسمونه : واقعية الأداء ، فهذه الحجج وما إليها يقصد بها الانتصاف للعامية من الفصحى . وفيها خلط بين نوعين من الأدب مختلفين فى جوهرها وجمهورهما . وفى جميع من نعرف من الأمم التى تعنى بلغتها الأدبية والعلمية، يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبى عيشة سلمية مع الاحتفاظ لكل منهما بطبيعته ومجاله . ونظير اللغة العامية عندنا اللهجات المحلية عند الشعبين الفرنسى والإنجليزى ، مما يطلق عليه Argot فى الفرنسية و Slang فى الإنجليزية مثلا . وطبيعى أن هذه اللهجات أكثر استعمالا فى شئون الحياة اليومية ، ولها من هذه الناحية قوة حيوية موضوعية فى التصوير قد تفوق فيها اللغة الأدبية ذات الطابع العام الفنى والعلمى ، على الرغم من أن الهوة بين تلك اللهجات واللغة الفصحى فى الآداب الإنجليزية والفرنسية لم تتسع مثلما حدث عندنا بين لغتنا الفصحى والعامية . ذلك أن تلك اللهجات بعامة — شأنها فى ذلك شأن اللغة العامية عندنا — أميل إلى التصوير فى عباراتها ، وأبعد من التجريد . ولسنا بحاجة إلى إيراد أمثلة مما تزخر به لغتنا العامية من عبارات تصويرية لها مذاق خاص لطابعها الحيوى فى الاستعمال . هذا إلى أن الاستعمال المحلى للغة الحياة اليومية يكسب الألفاظ دلالات موضوعية محضة فيها إضمار يتعذر إدراكه على غير أهل ذلك الموضع ، أو يحتاج فى معرفته إلى شرح طويل لمن سوى هؤلاء الذين لا يتحدثون بتلك اللهجة . يقول سارتر :

« ولو أن قرصاً من أقراص الحاكى ردد علينا — بدون شرط — الأحاديث التى تجرى يومياً فى قرية نيابة مثل « بروفين » أو « أنجوليم » فلن نفهم منه شيئا ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك ، وموقف كل من الزوجين وما لهما من مشروعات . وبالاختصار : لا يوجد العالم الذى يعلم كل من المتحادثين أنه ماثل فى ذهن الآخر » . فالفرق بين لغتنا العامية والفصحى — فى ناحية التصوير وحيوية بعض العبارات ذات الطابع الموضعى — له ما يماثله أو يقرب منه فى اللغات الأدبية واللهجات المحلية فى الأمم الأخرى . على حين لم يدع كاتب واحد إلى أن اللهجات

المحلية فى تلك الآداب أصلح من اللغة الفصحى التى هى لغة الأدب تعللا بهذا السبب . ولم يدر فى خلد واحد منهم اليوم أن لغة الأدب فى صراع مع العامية، فضلا عن أن ينتصف لها من الفصحى . ويلتحق بذلك ما أورده الأستاذ الدكتور « مندور » فى مقالة عن الأستاذ يوسف وهبى فى معرض الدفاع عن العامية فى الكوميديا ، من تعذر التعبير بالفصحى عن معنى العبارة العامية : « اطلع من دول » ، فهى ذات طابع موضعى اكتسبته بالاستعمال ، مثل كثير من العبارات الأخرى التى أشرنا إلى طابعها .

وغاية ما نستطيع استنتاجه من ذلك أنه يتعذر نقل خصائص بعض العبارات بترجمتها من العامية للفصحى . ولا يمكن أن يتخذ هذا تعلة لترجيح العامية على الفصحى مبدأ من المبادىء الكوميديا المؤلفة أو المترجمة ، فمن المسلم به أنه مهما برع المترجم ، ومهما دقت معرفته باللغة التى يترجم منها واللغة التى يترجم إليها ، فلن يستطيع نقل النص فى ترجمته ، بجميع خصائصه من اللغة المنقول عنها .

وحين كانت اللغة العربية حية فى الاستعمال وجد فى لغة الأدب نظير لهذا التعبير الذى عده الأستاذ يوسف وهبى معجز الأداء باللغة الفصحى . فلو عظم حظ الجمهور من الثقافة الأدبية العربية لأمكن أن يتذوق نفس المعنى الدقيق العبارة العامية فى لغة الأدب ، نقول هذا استطرافاً ، وهذا بيت من أبيات الهجاء العربى يؤدى معنى نفس العبارة الواردة فى مثال الأستاذ يوسف :

إذا ها تميمى أتاك مفاخراً
فقل : عد عن ذا : كيف أكلك للضب ؟

فبدلا من ادعاء عجز الفصحى ، علينا أن ندعو إلى تذوق أدبها ، والتشبع بثقافتها ، والاطلاع على العبارات الحية التى تقرب من لغة الكلام العادى ، قصداً إلى الرقى بالذوق الفنى ، وحرصاً على ترقية الفن المسرحى نفسه . ولست أقصد إلى إمكان استعمال العبارة فى البيت بدلا من العبارة العامية المناظرة ، ولكنى أردت أن أضرب مثلا كان يمكن أن يتذوق منه القارىء — إذا أحاط بأدبه — نفس المعنى أو قريباً منه .

على أن دلالة هذا المثال — المثال السابق للأستاذ يوسف وهبي — خطيرة من ناحية الإدراك الفني للكوميديا نفسه ، ذلك أن أكثر أنواع الكوميديا عندما يعتمد أساساً على النكات اللفظية والمهاترة ، والتنابز بالألقاب ، وما إليها من عبارات ذات طابع محلي . وليس هذا هو جوهر الكوميديا فى معناها الناضج فنياً واجتماعياً . وحسبنا أن نشير هنا إلى رأى أقدم نقاد الأدب العالميين — أرسطو — حين يذكر فى موضع من كتابه : السياسة : « فى الملهاة الأولى (القديمة لعهد أرسطو) ، كانت لغة المؤلفين المقذعة هى مبعث السرور ، وفى الثانية (الملهاة الحديثة لعهد أرسطو) كانت التلميحات والإيعازات أكثر إبهاجاً » . وكذا يفضل أرسطو السخرية التى يرمى قائلها من ورائها لمعنى عام ، على الدعابة ، لأن الأولى أليق بالرجل السرى ، والسخرية ترمى إلى معنى مسل عميق ، فيه يتشفى القائل ، فى حين يقصد فى الدعابة إلى تسلية الآخرين (الخطابة ١٤١٩ ب ، س ٣ — ٩) — فجوهر الملهاة ، إذن فى الموقف ، لا فى عبارات الشتم والدعابة . ولن تنقص الملهاة شيئاً إذا تعذر على الكاتب أن يداعب بأداة معنى جزئى ضئيل ، ولكنها تخفق إذا اعتمدت على مثل هذه العبارات فضعفت فى تصور الموقف الذى يثير الضحك — بالمفارقات — إثارة عميقة ، حتى لقد يصبح الضحك ذا دلالة اجتماعية خطيرة ، ضحكاً مراً ، يقرب من البكاء عند المتأمل الممعن النظر ، وبمثل هذه الملهاة يرقى الفن نفسه ، ويسهم فى النشاط الإنسانى وفى نضج الوعى القومى .

ونكرر ما قلناه سابقاً من أنا لا نحرم على الكاتب إذا أراد أن ينتج أدباً شعبياً أن يكتب ملهاة باللغة العامية ، ولكن الذى نحاربه هو الحكم ابتداء على الفصحى من حيث هى بأنها تعجز عن أن تسهم فى هذا المجال . فإلى ما فى هذا الحكم من إغفال لطبيعة الأشياء ، فيه كذلك اعتراف بعجز الأدب العربى عن مجازاة الآداب الأخرى فى غنائه بهذا الجنس من الأدب ، ويتبع ذلك حتماً النيل من هذا الجنس الأدبى نفسه من ناحية الرقى فنياً. ذلك أن من المقطوع به أن المسرحيات كلها فى ملهاة ومأساة لاهية . . لو كانت قد ظلت تكتب فى الآداب العالمية بلهجات محلية ، لما ارتقت ، ولما تعاونت

الآداب العالمية والنقد العالمى فى النهوض بها ،وفى تبادل التأثير فيها والتأثر بها ، مما كان سبب نضجها ،وعوناً على تأدية رسالتها الإنسانية والفنية. وأظن هذا الأمر من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى إنفاق الوقت عبثاً فى شرحه والتدليل عليه ، وهل لنا أن نلمحه كذلك فى ثنايا عبارات أستاذنا الدكتور محمد مندور فى مقاله حين قال : « قد تكون الفصحى أكثر قدرة على التعبير فى أنواع أخرى من المسرحيات ، مثل المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية ، أو المسرحيات التاريخية الموضوع أو المسرحيات الأسطورية الرمزية أو الذهنية . . » . ولم كانت الفصحى أقدر على التعبير عن المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية . . ؟ أليس ذلك لأن تلك المسرحيات أرقى فى مضمونها وأفكارها ، وصورها ، وأرفع من أن تقوى العامية على التعبير عنها ، كما يعلل ذلك أستاذنا الدكتور مندور نفسه ؟ ولم ، إذن ، نحكم على لغتنا الفصحى بالعجز عن خلق مسرحيات فى أدبها تناظر تلك المسرحيات العالمية ، ما دمنا قد اعترفنا بأنها أقدر على ترجمة مثل تلك المسرحيات ، بدلا من أن نفضل عليها العامية فى خلق المسرحيات دون ترجمتها ؟ ثم ألا يستلزم مثل هذا القول الاعتراف بأن المسرحيات التى نخلقها فى العامية تظل دون المسرحيات العالمية ، لأن لغة الأداء العامية فى هذه المسرحيات العامية لا تقوى على التعبير عن المسرحيات العالمية ؟ وإذا كان القصد هو أنه يمكن أن نتمثل الفرق بين الواقع ولغة الأداء فى المسرحيات المترجمة والتاريخية دون غيرها ، فلماذا ، إذاً ، لا نتمثل مثل هذا الفرق فى خلقنا المسرحى والقصصى كله إذا أردنا إغناء أدبنا ، ولغتنا الأدبية ، ومن المسلم به — كما يقول الأستاذ الدكتور مندور — أن صدق التصوير لا يستلزم مراعاة لغة الأداء كما هى فى الواقع ، يقول الأستاذ الدكتور : « فالواقعية فى الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة ، بل واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والمجتمع . ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية ، بل يستنطق لسان حالها . . وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء » .

وهذا قول صادق بالغ المدى فى الصدق . ذلك أن عالم الفن غير عالم الواقع ، فلابد فى عالم الفن من الاختيار والتعمق فى الوعى، والنفوذ فى التعبير إلى ما يوحى بمدلولات الأحداث وبواطن الشخصيات . . على أن الأدب القصصى والمسرحى لم يتجاوز كثيراً لدينا دور الطفولة ، ومما يدفع به إلى النهوض والرقى أن يكثر فيه النتاج فى اللغة الأدبية ، ليكون مجال دراسات فى الجامعات والمعاهد العالية ، بل يجب أن يكون كذلك فى التعليم العام ، وسينتج عن ذلك حتماً أن ينضج إدراك جمهورنا للأدب ورسالته . وأخطر شىء على الأدب القصصى والمسرحى أن نجارى وقائع الأمور ، أو نتبع أيسر الطرق ، أو أن نجافى ما سارت عليه الآداب فى الأمم التى عنيت بلغاتها الأدبية .

ويجدر أن نذكر أن جامعات أوربا — على حسب ما درسنا فيها ، وعلى ما علمنا منها — تدرس الأدب فى لغته القديمة حين كانت اللغة فى دور الانتقال إلى المكانة الأدبية وفى لغته الحديثة كذلك ، ولكنها لا تدرس ما يكتب باللغة العامية فى قسم الأدب ، أى من الناحية الفنية ، وإن كانت تدرس الفنون الشعبية جملة فى علوم الاجتماع وفى علم الفولكلور ، والفلولكلور المقارن ، وهذه مستقلة تمام الاستقلال عن الدراسات الفنية والأدبية ، وتلك حقيقة يجب أن توضع نصب الأعين فى دراستنا للفنون الشعبية ، حتى لا نخلط بين المجالين ، فتكون بذلك خطورة لا تعدلها خطورة على اللغة الأدبية لدينا ، بل وعلى أدبنا فى نموه ونضجه الفنى .

وفى سبيل ذلك ينبغى أن نجارى الجمهور ، بل علينا أن نرقى به ، وننمى إمكانياته . ولا يصح أن نلحظ — فى تقدير ما نرى — الرواج المادى فى إقبال المتفرجين ، بل القيمة الفنية للعمل فى ذاته ، ثم لدى القراء الذين يقومون بقراءته حتى لو لم يشهدوه على المسرح . ولهذا يرى أرسطو أن الإخراج والإنشاء والإلقاء ليست الأجزاء الجوهرية للمسرحية ، فى حين يرى أن الحكاية ، والشخصيات أو الخلق ثم الفكرة ، هى التى يجب أن تكون مجال النقد الأدبى من أجل رقى المسرحية ذاتها ، وعلينا أن نفرق بين عالم الفن

وعالم الواقع ، وإلا قضينا على الفن . يقول فكتور هوجو فى التفريق بين طبيعة الفن والواقع :

« . . . لنحاول أن نبين الحد المنيع الذى يفصل — فيما نرى — بين الحقيقة على حسب الفن والحقيقة على حسب الطبيعة .. حقيقة الفن لا يمكن أن تكون . . حقيقة مطلقة . لا يمكن للفن أن يعطى الشىء نفسه . فلنفرض أن واحداً من غير المتبصرين الذين يدعون إلى الطبيعة المطلقة إلى الطبيعة المرئية من خارج الفن ، قد شهد تمثيل مسرحية « السيد » (للشاعر كورنى) مثلا ، فإن أول كلمة يقولها : ما هذا ؟ أو يتحدث « السيد » شعراً ؟ ! ليس من الطبيعى أن يتحدث المرء شعراً . فإذا قيل له : فكيف تريد ، إذاً ، أن يتحدث ؟ فإنه سيجيب : ليتحدث نثراً . فإذا قيل له : فليكن ، فلن تمر لحظة حتى يقول من جديد إذا كان منطقياً مع نفسه : أو يتحدث « السيد » بالفرنسية ؟ . . لا ، بل تريد الطبيعة أن يتحدث بلغته ، فلا يمكن أن يتكلم سوى الأسبانية : وعلى أنا لن نفهم شيئاً سنقول له : فليكن ما تريد كذلك ، أتعتقدون أن هذا هو كل ما سيكون منه ؟ كلا ، فعليه أن ينهض ليسأل ما إذا كان الذى سيتكلم هو حقيقة « السيد » فى لحمه وعظمه ؟ فبأى حق يأخذ هذا الممثل الذى يسمى بطرس أو جاك اسم « السيد » ؟ هذا تزوير ! . . .

« وليس من سبب لكيلا يتطلب بعد ذلك شمساً حقيقية على درج المسرح ، وأشجاراً حقيقية ، ومنازل حقيقية ، بدلا من هذه الأشياء الكاذبة خلف المشهد . . إذن ، علينا أن نعترف — خوفاً من التردى فى المحال — أن مجال الفن ومجال الطبيعة متميزان تمام التميز . فالطبيعة والفن شيئان لا شىء واحد وبدون ذلك لا وجود لهما كليهما .. »، على أن هذا التمييز بين الطبيعة والفن هو ما عبر عنه الأستاذ الدكتور مندور أصدق تعبير وأوضحه فى عبارته السابقة . ولنضف إلى ذلك أيضاً ما عرف به فكتور هوجو المسرح قائلا : « ليس المسرح بلد الواقع : ففيه أشجار من ورق مقوى ، وقصور من نسيج ، وسماء من أسمال ، وقطع ماس من الزجاج ، وذهب من صفائح ،

وجواهر مزيفة بالخضاب ، وخدود عليها بهرج الزينة ، وشمس تبرز من تحت الأرض ، ولكنه بلد الحقيقة : ففيه قلوب إنسانية على المشهد . وقلوب إنسانية خلف المسرح ، وقلوب أمام العرض » .

بقى أن ننبه إلى دلالة ظاهرة الصراع بين العامية والفصحى فى مجال الأدب وقد قلنا إن اللهجات المحلية وآدابها الشعبية تعيش عيشة سلمية مع آداب الفصحى فى الأمم الأخرى دون أن يدخلا فى صراع فى الحالات العادية . فإذا تصارعا ، فانتصف للعامية من الفصحى فى مجال الأدب كان فى ذلك خطر كل الخطر على الفصحى . وهذه هى اللغات اللاتينية ، من فرنسية وإيطالية وأسبانية ، قد تصارعت مع الفصحى فى مجال الأدب أولا فى عصر النهضة الأوربية ، ثم فى مجال العلم بعد ذلك . ولم تكن هذه اللغات فى ذلك الوقت سوى لهجات محلية ولم تستطع فى بادىء الأمر أن تنازع اللاتينية فى مكانتها العلمية ، بل اقتصرت على الدعوة إلى كتابة الأدب دون اللاتينية . فكان ذلك إيذاناً بموت اللاتينية فى الأدب أولا ، ثم فى العلم .

على أن أدباء تلك الفترة ونقادها — فى أوربا — قد بذلوا جهداً مضنياً فى الرقى بلهجاتهم المحلية لتطويعها لأداء أدق الدلائل والمشاعر النفسية ، قبل أن يدعو الى تفضيلها على اللاتينية فى الأداء . وقد كانت جماعة « الثريا » فى فرنسا يواصلون الليل بالنهار فى تلك السبيل . وكانوا ليلا يتناوبون النوم فى فراش واحد حين يشتد البرد ليدفىء النائم المكان لمن يتلوه فى الفراش ، وليتيسر لهم مواصلة العمل فى ضوء ما لديهم من شموع . ويقول أحدهم واسمه « دى بلى » فى كتابه : « دفاع عن اللغة الفرنسية » ما معناه : إن علينا أن نبذل الجهد فى الرقى باللغة الفرنسية ، ومن يدرى ؟ لعلها تكون يوماً ما لغة عالمية . وقد ظهر أثر جهدهم فى نتاجهم الأدبى . ولا مكان هنا للاستشهاد بأشعارهم ولغتهم الأدبية التى خلقوها بجهدهم وسهرهم وعرقهم . وقارن ما ينتج عندنا بالعامية من مسرحيات أو قصص الكوميديا الإلهيــة لدانته ، أو بدون كيخوته لسرفانتيس ، فهذان الأثران الأدبيان الخالدان قد كتبا فى عصرهما بلغة عامية ، لم تكن قد ارتقت بعد للمكانة الأدبية . .

فهل فكر كتابنا الذين يكتبون بالعامية أو يدعون إليها أن يقوموا بجهد يبلغ عشر معشار ما بذل أولئك فى سبيل الرقى بلغة أدائهم الفنية ؟ ولكننا نراهم يتبعون المنهج الأيسر فى الكتابة ، وقد سبق أن قلنا — ونكرر مراراً — أن لهم الخيار ، ولكن على أنهم يكتبون فى مجال الأدب الفولكلورى ، لا يتجاوزون حدوده كنظرائهم فى البلاد الأخرى ، فلا يتطلعون إلى خلط مجال أدبهم بالأدب الفصيح .

هذا ، ونرى أن تبعة النقاد لا تقف عند هذا الحد ، ذلك أنا على علم بأن واحداً منهم لا يريد ولا يرجو أن يكون مصير لغتنا الفصحى كمصير اللاتينية فى عصر النهضة ، باسم الفن أو بإسم الواقع ، أو باسم رواج المسرحيات وما إليها من تعلات أشرنا إلى مبلغها من الصدق .

وسبيلنا التى ندعو إليها من شأنها أن تفسح المجال الأرحب للقصة والمسرحية ، فلا تحرمهما ميدان الفصحى ، وبهذا يتاح لهما جمهور أكبر ، ويكون لهما فى المجتمع أثر عظيم . والخطر الفنى الحقيقى هو — فيما نرى — مجافاة المسرحية أو القصة للواقع فى المضمون والفن لا فى لغة الأداء . فلا ضير أن يحاور صبى أو عامل باللغة العربية التى لا إغراب فيها ولا فيهقة ، ولكن الضرر كل الضرر أن يجرى الكاتب على لسان صبى أو عامل آراء فلسفية ، أو أفكاراً اجتماعية ، أو عبارات متكلفة ، لا يتصور فى الواقع أن تمر ببالهما .

على أنه لا ينبغى أن نغفل عن حقيقة أخرى لها خطورتها هنا : وهى أن إيراد بعض ألفاظ أجنبية أو عامية فى التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ، ولا يجعل منها لغة علمية أو أجنبية . فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها . ذلك أن خاصة كل لغة تتمثل فى قواعد نحوها ، أو علم التراكيب فيها . وفى ذلك تتجلى قدرة اللغة على التعبير عن المعانى الدقيقة والمشاعر الرفيعة ، كما تتجلى خصائصها الجمالية . وعلى حسب ذلك نصنف اللغات فى علم اللغة العام ، فاللغة الإنجليزية لغة سكسونية لا لاتينية ، على الرغم

من أن أكثر ألفاظها فرنسية أو لاتينية الأصل ، واللغة الفارسية لغة هندية أوربية على الرغم من أن الألفاظ العربية غزتها عقب الفتح العربى . وتغيب هذه الحقيقة عن دعاة اللغة الوسط من كتابنا ونقادنا ، يقصدون اللغة التى تكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية والعربية ، لينطقها من يشاء بالعامية أو العربية ، ولابد لهم فى هذه الحال من إغفال الدلالات الجمالية للتراكيب . ذلك أن تراكيب اللغة الفصيحة مرنة بسبب وجود الإعراب فيها ، شأنها فى ذلك شأن اللاتينية . وفى هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص وكثير من الدلالات الوضعية ، على حين فقدت العامية هذه المرونة باسقاط الإعراب ، فأصبح لكل لفظ وضعه فى الجملة لا يتعداه شأنها فى ذلك شأن الإنجليزية أو الفرنسية بعامة . فمراعاة التوافق بين العامية والفصحى فى اختيار المفردات لابد أن تراعى فيه التراكيب العامية ليستطيع القارىء أن يقرأها بالعامية والعربية على سواء . ففى هذه الدعوة ، إذن ، إضعاف العربية فى خصائصها ، دون إغناء للعامية فى شىء . ولا يتسع هذا المقال لإيراد شواهد ، نظن تتبعها يسيراً على القارىء فى الأعمال الأدبية التى قصد أصحابها إلى كتابتها بهذه اللغة الوسط .

وإنه لمدعاة أسف أن يصبح الصراع فى مجال الأدب بين العامية والفصحى مشكلة تتطلب الحل ، بل أن يكون مجال تساؤل ، لما له من دلالة خطيرة أشرنا إليها ، ونرى أن هذه المسألة — كغيرها من مسائل — يجب أن تعالج لا على أساس ما هو كائن ، بل ما ينبغى أن يكون ، ولا عن أساس التيسير أو الرواج التجارى ، بل على ما هو طريق النهوض بالأدب والجنس الأدبى موضوع الدراسة . ويكشف لنا عن طريق الرشد ما أنتهجته وتنتهجه الآداب العالمية المعاصرة ، ثم الاعتبار بما حدث من صراع بين الفصحى والعامية فى الآداب الأخرى حين آذنت الفصحى بالأقوال . وتفتح هذه المشكلة عيوننا على ما يجب آن نتخذه من إجراءات عاجلة حاسمة فيما يخص الدراسات اللغوية والأدبية فى معاهد التعليم العام والجامعات ، لأن هذه الدراسات متخلفة حقاً عن نظيرتها فى الأمم الأخرى التى تعنى كل العناية بلغة الأدب والعلم فيها .

ويجب — فيما أرى — أن يعاد النظر سريعاً فى مناهج تعليم اللغة العربية وأدبها ، فجميع مراحل التعليم ، كما يعاد النظر فى إعداد المدرسين ، وتصفية المتخصصين ، قصداً إلى التقدم بالدراسات الأدبية واللغوية فى معاهدنا كلها ، ووصلنا بالثقافات العالمية فى المنهج والطريقة ، وإتاحة فرص التخصص فى جميع فروع الدراسات الأدبية واللغوية تمهيداً لتجديد هذه الدراسات تجديداً واعياً ناضجاً ، وقصداً إلى تزويد الثقافة العربية بما يحبب إلى المثقفين قراءة ما يكتب بها . وهذا ما أسميه « قضية اللغة العربية » التى دعوت من قبل إلى ضرورة عقد مؤتمر عام عاجل لبحثها ، يقتصر فيه على من تزودوا من الثقافات العالمية ووقفوا على اتجاهاتها . ويحتاج الأمر إلى إخلاص وجرأة وسرعة فى البت . ذلك أن لغتنا الأدبية تتهددها عوامل الضعف التى تنذر بالفناء حتى فى معاهد التعليم نفسه . وهذه هى المشكلة التى تدعو الكتاب والنقاد إلى الإدلاء بالرأى فيها ، وفى طليعتهم أستاذنا الدكتور مندور الذى أحس بالمشكلة إحساساً عميقاً عبر عنه من قبل فى تعليقه على القصص التى قدمت للمسابقة فى العام الماضى ، مما قد يذكره القراء جميعاً .

وطنية شوقى فى مسرحياته [1]

العودة إلى الماضى — فى المسرحيات والقصص والآثار الفنية جملة — تتضمن الهرب من الحاضر ، وإنكاره ، والاسترواح منه . والهرب من الحاضر نزعة رومانتيكية الأصل يمس فيها الكاتب الواقع مساً خفيفاً ليتجاوزه فيغوص فى أحلام تتصل بماض تاريخى . وقد تنصرف رأساً إلى الحلم بمستقبل مثالى تنال فيه الحقوق وتسيطر العدالة . والاعتماد على الماضى التاريخى فى الأدب والفن هرباً من الواقع المجهود قد يتخذ طابعاً إيجابياً بناء إذا لم يقتصر على مجرد إثارة الماضى للاسترواح . وذلك حين يلوذ الكاتب أو الشاعر بالماضى فى حركة نفسية سوارة تعود على الواقع بالنقد والتقويم ، نشداناً لمستقبل متحرر .

ومن هذه الناحية ، تختص المسرحيات التاريخية — وما يناظرها من القصص التاريخية — بميزة تفوق بها الآثار الأدبية الأخرى التى تقتصر على تصوير مستقبل حالم . ذلك أن التاريخ يدعم الحاضر ، ويساعد على الاقتناع بما يثار فيه من قضايا .

وتختلف المسرحيات التاريخية — وكذلك القصص التاريخية — عن التاريخ فى أن المؤرخ لا يتخيل ما يقول ، ولا يضيف من عنده أحداثاً ، ولكن قد تظهر أصالته فى توجيه الأحداث وترتيبها فى عرضها ، بحيث تجلو أسساً إنسانياً خاصة ، فى حين يحق للكاتب أو الشاعر أن يقول ما يتخيل ، مستمداً من الواقع عناصر تخيله ، وله كذلك أن يملأ فجوات التاريخ أو يؤوله فنياً ليبعث نماذج إنسانية من أطوائه . والآثار الأدبية من هذه الناحية ثلاثة أنواع :

---

(١) كتبت لمجلة الكاتب ، احتفالا بذكرى شوقى ، عدد نوفمبر سنة ١٩٦٢ .

تلك التى تتخذ التاريخ إطارها العام ، دون بعث شخصيات تاريخية منه بأسمائها الواقعية ، ولكن بوصفها نماذج لطبقات أو صنوف من السلوك ، كالمسرحيات أو القصص التى تؤرخ لجيل من الأجيال ، كقصص إميل زولا وما أخذ عنها من مسرحيات ، وكبعض قصص نجيب محفوظ كذلك .

والنوع الثانى الذى يخلط بين شخصيات تاريخية وأخرى غير تاريخية ، كقصص ولترسكوت ، وروايات جورجى زيدان ، وكثير من المسرحيات الرومانتيكية . وفيها تلعب الشخصيات التاريخية دوراً ثانوياً بالنسبةللشخصيات غير التاريخية . وأصعب منالا من النوعين السابقين نوع ثالث هو أضيقها مجالا ، تحل فيه الشخصيات التاريخية المحل ، الأول فى الأثر الأدبى ؛ ولا يتيسر ذلك إلا إذا اختار الكاتب أو الشاعر شخصيات تاريخية كانت حياتها من الخصب والوفرة بحيث تتيح للمؤلف أن يمتاح منها ما يصح أن يكون مادة عمل فنى ثرى . ومن هذا النوع الأخير مسرحيات شوقى .

وفى هذه الحالات جميعاً لا يصح بحال أن يستسلم الشاعر للذة ذكر أحداث تاريخية أو وصف مناظر أو لوحات تضيف إلى الحدث المسرحى ولا تصور لوناً من الصراع فيه . فالواجب الفنى أن يجعل الشاعر نصب عينيه مهمة اكتشاف عالم خاص اكتشافاً تدريجياً من خلال الأحداث والأشخاص .

وعلى الكاتب أن يختار الفترة التى يعالجها بحيث تشف عن حاضر عصره ومسائله . فن ثنايا الماضى يصور بعض جوانب الحاضر ، ليبعث من ذلك الماضى مسائل وآراء لها سلطان الماضى فى الإساغة والاحتمال ، ولها صبغة الحاضر فى جلاء القيم الإنسانية أو الدعوة للتغيير . فليس الماضى لباس الحاضر ولكن على أن تشف الأحداث التاريخية عن مسائل الواقع المعاصر . فلا يسترسل المؤلف فى خواطر غنائية أو خطابية ، أو فى هجاء أو نصائح مباشرة ، وإلا فقد الأثر المسرحى جوهره الفنى ، ليصير جملة قصائد غنائية .

وفى هذه الحدود — التى كان علينا أن ننبه إليها لئلا نرمى بالمبالغة

أو بالغفلة عن الجانب الفني فى تقويمنا لأصالة شوقى — ننظر إلى نتاجه الشعرى فى مسرحياته ، لنستشف غاياته الوطنية من ورائها ، ونفرق بين ما تطلع إليه شوقى قصداً وما حققه عملا .

وقد عاش شوقى فى فترة احتلال لمصر والبلاد العربية ، وطغيان لنشاط أجنبى فى داخل البلاد ، وإقرار امتيازات للدخلاء على أهل الوطن . مع تحكم جبروت الفرد فى حقوق الشعب . واغتصاب أسرة ملكية طاغية لتلك الحقوق . وقل من الشعراء من معاصريه من ضاق كضيقه هو بمأساة الشعب فى مستواها السياسى الأعلى ، بل لنا أن نقول إن الوعى الاجتماعى — فى قضاياه المثلى المتعلقة بالوطن ومشكلاته — قلما عهد من الشعر العربى قبل شوقى مثل هذا التصوير المشبوب ، فى عمقه البعيد ، وفى سعة مداه . وكثيراً ما رمى شوقى من خصومه بأنه لم يهتم بالشعب ، لأنه لم يعرف البؤس . ولأنه عاش عيشة المترف فى كنف الأسرة الحاكمة . . وإذا كان شوقى لم يتغن ببؤس العيش فى صورة الدنيا ، من ضيق ذات اليد ، والعوز والعدم ، وما إليها من مشاعر ذاتية عاناها البائسون الفقراء من الشعراء ، فقد أحس إحساساً — لم يدانه أحد فيه — بالقضايا الاجتماعية لعصره ، وبأمراض مجتمعه المعوقة له عن مسايرة ركب الحضارة العالمى ، وبتخلف الوعى الشعبى فى الأزمات الكبرى . وقد رأى شوقى — فى مقدمة الجزء الأول من شوقياته — أن يقتصر فى تجديده على بث هذه القضايا الجديدة على الوعى العربى من خلال قوالب الشعر التقليدية ، لأن الشعب فى عصره لم يتهيأ لطفرة فى التجديد ، سواء فى فن الشعر أم فى الدعوات الاجتماعية . وفى هذا المجال كان وعى شوقى متقداً مشبوباً بالبؤس الوطنى فى صوره الكبرى أرحب ما تكون وأشمل ما يوجد . فرأى أن يحتال على إيقاظ وعى وطنه وأمته العربية ببث هذا الإحساس الاجتماعى فى قصائده ، يتلمس الفرص كى يصوره ، ويكرر تصويره . وفيه يقرع أنوف الصلفين من الحكام صراحة أحياناً وعن مواربة ومداراة أحياناً أخرى . ويضيق هذا الحديث عن إيراد صنوف هذا التصوير ، ووجوه افتتان شوقى فيه . وقد كان شوقى يلح فيه على جلاء الوعى من كل

وهم يطمس البصائر ، وعلى بناء خلق متين اجتماعى ليس مقصوراً على الصلاح ، بل غايته الإصلاح المتجاوز لنطاق الفرد فى المجال الأشمل ، وهو بناء الدولة على الهمة التى لا تفتر ، وعلى إحاطة سياجها بجيش يصون استقلالها وعزتها : وكان يخز الحكام والقادة فى ذلك وخزاً . ثم هو — مع ذلك ، وفوق ذلك — ينعى على الشعب تخاذل وعيه ، ورضاءه بأدنى درجات العيش ، وتوهمه أنه مقضى عليه بالتخلف لأنه مستضعف يتخطفه الأقوياء .

وحتى قبل المنفى الذى يزعم بعض مؤرخى شوقى أنه الباعث على تكوين وعيه الوطنى ، كان شوقى لا يمل من التنبيه إلى أن الدول ليست راحة ومناماً ، بل جهداً وعزيمة وعلو همة . استمع إليه فى قصيدته فى سقوط أدرنة التى نظمها عام ١٩٠٩ ، ينبه إلى تحرر العقول من الأوهام المثبطة فيما يتعلق بالحكم وأعبائه :

وهم يقيــد بعضهم بعضــاً بــه
وقيــود هــذا العــالم والأوهــام
صــور العمى شتى وأقبحهــا إذا
نظــرت بغــير عيونهــن الهــام
ولقــد يقام من السيوف ، وليس من
عثرات أخــلاق الشعوب قيــام

وينتهز فرصة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون لينبــه إلى حق الشعب فى تقييد سلطان الملك وطغيانه :

زمان الفرد يا فرعون ولى ودالت دولــة المتكبرينــا
وأصبحت الرعاة بكل أرض على حكم الرعيــة نازلينــا

وفى حادثة الاعتداء على سعد زغلول ، يصيح هذه الصيحة ، يمس بها كامن الداء ، وهو ضعف الوعى الاجتماعى ، ويحتم ضرورة العمل على تربية هذا الوعى بتعميق التعليم الجاد المثمر :

فأين المعلم ؟ ما خطبــه ؟ وأين المدارس ؟ ما شأنها ؟
لقــد عبثت بالنياق الحــداة ونام عن الإبل رعيانهــا
إلى الخلق أنظر فيما أقول وتأخــذ نفسى أشجانهــا

وما تغنى شوقى بأمجاد الجدود ، من فراعنة وعرب ، إلا طريقة لتوفير ثقة الشعب بنفسه لبناء مستقبل على أنقاض الحاضر ، مستقبل يليق بمجد الأجداد العريق ، ويتسامى على التركة التى أودعها أولئك البانون الجادون ورثة من خلفهم متلافين مضيعين ، فلا يفوته أن يستخلص العبرة من وقوفه على آثار العرب بالأندلس :

رب بان لهــا دم ، وجموع لمشت ، ومحسن لمخس
إمرة النــاس همة ، لا تأتى لجبــان ولا تسنى لنكس

وفى قصيدته فى المعلم يستنهض همم الأبناء ، ويصور مدى تخلفهم عن مجد الجدود :

تجد الدين بنى المسلة جدهم لا يحسنون لإبرة تشكيلا

وإذن فقد تجاوز شوقى فى قصائده التقليدية معاصريه فى بث هذا الوعى الاجتماعى وتوكيده فى وجه مغتصبى سلطته من حكام وأجانب :

لا تقولوا حطنا الدهر فما هو إلا من خيال الشعراء

والدنيا دول تتبادل فيها السعود والنحوس :

ومقادير للأمــور ، إذا ما بلغتها الأمور صارت لعكس

وفى ذلك كله لم يقتصر شوقى فى مدائحه التقليدية القالب ، على ما درج عليه أسلافه وكثير من معاصريه ، من التملق واستنامة العزائم وتخدير الوعى ، فى صور التمجيد المطروقة والمبالغات الغثة المألوفة فى الشعر العربى من قبل . وهى التى كان ينتزع بها الشعراء أنفسهم من واقع حياتهم ومأساة مجتمعهم تزلفاً ، وقلباً للنفع الخاص .

وبدا لشوقى أن الشعر الغنائى لا يكفى لبث آرائه ، فلجأ إلى القالب الموضوعى ، قالب القصة على لسان الحيوان ، ثم المسرحية . ونشير هنا إلى قصة له على لسان الحيوان ، نشرها عام ١٩٠٠ فى (المجلة المصرية) وحرص بعد ذلك على ألا ينشرها فى دواوينه ، خوفاً على نفسه ، وعنوانها : « دولة السوء » . وهى ذات مغزى اجتماعى هجائى . وموضوعها أن محترفاً يتكسب بترويض الحيوان ، له كلب وقرد وحمار ، وأتت هذه الحيوانات إلى سيدها ليلة القدر توقظه ليطلب لنفسه ما يريد وقد سبقته إلى تمنى سؤلها :

قال له القرد : طلبت المملكة — تكون لى وحدى بغير شركة
قال الحمار : وأنا الوزير — والصدر فى الدولة والمشير
والكلب قال : قد سألت الباريا — يجعلنى فى ملك هذا قاضياً
فراع رب الجوق ما قد سمعا — ثم جثا لربه وضرعا
وقال : يا صاحب هذى الليلة — سألتك الموت ولا ذى الدولة

وكذلك فعل فى بث آرائه فى مجتمعه وفى آفاقه وقضاياه التى عاصرها من خلال مسرحياته ، على نحو ما هو مألوف فى الأدب المسرحى الغربى وبخاصة لدى الرومانتيكيين .

وقد رأى شوقى أن يتناول فى مسرحياته فترات الضعف التاريخية . وإنما اختار هذه الفترات ليصور فيها واقع عصره . وقد سئل هو فى حياته عن سبب اختياره لمثل هذه الفترات ، فأجاب : لأنها تشبه ما تجتازه من فترة . وفى هذا القول ما يدعم ما قلنا من أن شوقى قصد تلك المسرحيات أن يبث بعض الآراء الجريئة التى لم يكن يتيسر له الإفضاء بها فى صراحة فى الشعر الغنائى ، ثم إلى توكيد قضاياه الأخرى الاجتماعية التى طالما كررها فى الشعر الغنائى . وسبق أن أشرنا إلى أهمها .

وحين قصد شوقى إلى أن يرى معاصروه صورة واقعهم فى ماضيهم الضعيف المتخاذل ، كان يحرص — فى نفس الوقت — على أن يدع ملامح للخير تشرق خاطفة وسط ظلمات الشر واليأس ، ولكنها تتراءى إلا لتختفى ،

ولا يحول دون نمائها إلا ضعف وعي الشعب ، وفقده الثقة بنفسه وضنه بالجهود والتضحية .

وقد اختار شوقى لمسرحيته الأولى : « على بك الكبير ، أو دولة المماليك» فترة من تاريخ مصر حالكة مظلمة تسودها الاضطرابات والدسائس ، وفترة هذا الوالى تمتد من عام ١٧٦٧ م حتى عام ١٧٧٣م ، وقد تطلع إلى الاستقلال بمصر عن تركيا ، واستقل بها فعلا من عام ١٧٦٩ إلى ١٧٧٣ م ، إلى أن خانه مملوكه محمد أبو الذهب ، فخرج عليه وتغلب على سيده وهزمه وقبض عليه ، وظل حتى توفى فى داره بالقاهرة عام ١٧٧٣ . وفى محاولة الاستقلال هذه تظهر شخصية الشعب المصرى وسط الممتلكات التركية . وقد أراد شوقى أن يظهر من وراء ذلك نبل مقصد على الكبير فى الاستقلال بمصر عن الترك لأنه وطنى يحب وطنه مصر ، على الرغم من أنه لم يولد بها . يقول على الكبير مخاطباً نفسه فى المسرحية :

بلد رعانى فى الصبا وأحلنى ... بعد الشباب مراتب القواد

... ...

لا تنس موضع مصر واذكر مالها ... من أنعم سلفت وبيض أياد

لا تنس ماذا ألفت من سامر ... لك فى الشباب وهيأت من ناد

وهو يعيب محمد أبو الذهب لأنه لاذ بالترك ، ليرجع مصر إلى سلطانهم واستقلالها بجهوده هو :

أبو الذهب الغر بالترك لاذ ... وفى مصر فى غدها ما افتكر

وكم قد غزاهم على رايتى ... وكم من سلاح عليهم شهر

وكنا خططنا انتشال البلاد ... وإنقاذها من عتو التتر

وأن نستقل بسلطانها ... ونهضتها فى النواحى الأخر

وكذلك تبدو نفس هذه النزعة الوطنية فى حديث على الكبير مع حليفه العربى ضاهر العمر :

وانتزعنا البـــلاد من قبضة التر ك ، ومن كل فاسق الحكم سادر
آن أن ننقـــذ البلاد ، فـــاذا أنت راء ؟
ضـــاهر : هلم الجيش حاضر

ويلجأ شوقى كذلك إلى وصف الطموح الوطنى فى الإشادة بالصناعة المصرية على لسان على الكبير أيضاً ، وهى ناحية فخر مبتذلة لا تتصل بالحدث المسرحى ، ولكنها — على إقحامها — تبين عن حرص على العزة الوطنية فى مظهر من مظاهرها ، حين يقول على الآمال فى الفصل الأول :

لقـــد طفت على فـــار س والقوقـــاز والـــترك
وأدخلت قصـــور العـــز والـــثروة والملك
فهـــل أبصرت ما يشبه هـــذا الصنع أو يحكى ؟

ثم مستمراً :

وكل ما أبصـــرت فى قصرى من صنع البـــلد
فليس يعلو الصانع الـــ مصرى فى الذوق أحـــد

فتجيبه آمال :

لا عجب مولاى فياطالما قد بلغ الفن بمصر الكمـــال

وكذلك كان على الكبير محسناً مصلحاً ، يزود الشعب بالعلم والعرفان فى مسرحية شوقى ، ولكن الذى قعد به عن توطيد الاستقلال بمصر ونهضتها هو قصور وعى الشعب أولا — وتلك قضية شوقى التى كان لا يفتر عن ترددها ، وهى قضية عصره — فأفراد الشعب على نفاق ، يميلون من باب إلى باب . ويتبدل حكام الشعب لأن الشعب قاصر عن التمييز بينهم ، وتأييد المصلح منهم . يقول على الكبير :

وكأن البلاد خيل جهـــاد كل يوم تبـــدل السواسا

وكذلك يسأل على الكبير « شمساً » عن الشعب بعد خروج أبى الذهب عليه قائلا :

والشعب ؟

« شمس » :

سال يا أمير كعهده   قد مال عن باب وقام بباب
والترك قد نصبوه بعدك هرة   يتصيدون بظفرها والناب

والداء العضال وراء ذلك خبيء فى الشعب نفسه ، فى فساد الخلق الاجتماعى ، وفى فساد الحاكم ، لا رادع له من الشعب ، وفى سيطرة المتوانين على القلة العاملين المجدين ، وطالما كرر شوقى ذلك فى شعره الغنائى ، وها هوذا يحكيه — فى صورة أقرب إلى الطابع الغنائى أيضاً — على لسان على الكبير فى حواره مع مراد :

« على » :

بناء المماليك واهى الأساس   وسلطانهم مضمحل العمد
وضيعتهم بعد طول الإباء   عوى الذئب فيها وصاح الأسد
إذا فسد الخلق فى أمة   فقل كل شىء لهم قد فسد
وصاحبكم ذهبت نفسه   فكل عنايته بالجسد
يحب النساء ، ويهوى الطعام   ويبنى القصور ويفنى الولد
...   .
إذا قام بان إلى غاية   تعثر بالهادم المجتهد
وأولع بالعصبة العاملين   رجال كسالى منوا بالحسد
فلم ير واحدهم همه   وفضلا لآخر إلا حقد

وهنا يصور شوقى آيات ضعف الشعب فى مسرحيته ، فيجعلها مرآة تاريخية لواقع عصره ، ولما يضيق به من الحكام والشعب ، فى خواطر سياسية جريئة ، لم يكن ليصرح فى قصائده . ومثل هذه الخواطر — فيما يبدو — من الأسباب التى جعلت الخديوى يجفل من تشجيع مثل هذه الاتجاهات فى الأدب ، حين اطلع على مسودة المسرحية فى صورتها الأولى ، بعد أن بعث بها شوقى إليه وهو يدرس فى أوربا .

ولا يصح هنا أن نغفل الإشارة إلى ضعف الإحكام الفنى لشخصية على الكبير فى المسرحية . فيوله الوطنية فى المسرحية أطماع وصولى لا مثالية فيها . وكان يخدم بها نفسه لا وطنه . فهو الذى علم محمد أبو الذهب الغدر والخيانة ، كما يعترف هو فى المسرحية . ثم هو يندم ، فى عاقبة أمره ، على خروجه على الترك . وفى هذا كفران بالمثال الذى عاش له فى وقت كان خليقاً به أن يتمسك بمثاله ، إذ كان على وشك الوداع من الحياة إثر هزيمته ، فيقول :

صيرت حرب الترك وجه سياستى
حتى اقتنيت عداوة الأقوام
وكفرت إحسان الذين خدمتهم
حتى تجرأ خادمى وغلامى

ولهذا لا نصدق على الكبير حين يتشدق بالآمال الوطنية أو يسوق النصائح الخلقية ، لأنها كلها فى فم وصولى مثله ليست سوى طعمة صيد ، يدخل بها . وربما كان هو خيراً من غيره من الشخصيات فى نزعته الاستغلالية ، ولكنه لم يكن الحاكم المؤمن بالخلق أو الشعب . ولم يكن شوقى مضطراً فنياً أن يسوق على لسانه الأبيات الأخيرة التى قوض بها ما أراد أن يصف به شخصيته من طموح فى قضية وطنية ، هى قضية الاستقلال ، وفى بناء شعب عزيز حر ، مما كان يرمى شوقى إلى تصويره فى مسرحيته التاريخية .

ونفس القضايا الوطنية السابقة هى هدف شوقى فى مسرحيته « مصرع كيلوباترة » ، وهى أول مسرحية قدمها للجمهور . وظن شوقى أنه يستطيع الدفاع عن كيلوباترة بتصويرها وطنية مصرية تقدم وطنها على حبها . يرد بذلك على اتهام كتاب المسرحيات الغربية لها — بوصفها مصرية — بأنها لم تعرف سوى الأثرة وملذات الهوى . ويريد شوقى إيهامنا فى مسرحيته بأنها إنما فرت من أكتيوم كى تدع أنطونيوس وأوكتافيوس يضعف أحدهما الآخر فى الحرب ، حتى يتسنى لها التفوق على من يخرج منهما من الحرب ظافراً ، لأنه سيكون ضعيفاً أمام جيوشها التى لم تحارب .

ويعود شوقى إلى تصوير وعى الشعب فى المسرحية ، فليس هو خيراً مما صور فى مسرحية على بك الكبير ، على الرغم من عناصر السخط عند بعض أفراده من أمثال ديون وحابى ، وليسياس . فهؤلاء يضيقون بانخداع الشعب ، وانصياعه للحاكم المستبد . يقول حابى — وهو مع صاحبيه يمثلان الوعى الشعبي المتبصر فى المسرحية :

اسمع الشعب ديون كيف يوحون إليه
ملأ الجو هتافاً بحياتى قاتليه
أثر البهتان فيه وانطلى الزور عليه
يا له من ببغاء عقله فى أذنيه

فيجيب ديون :

حابى سمعت كما سمعت وراعنى
أن الرمية تحتفى بالرامى
هتفوا بمن شرب الطلا فى تاجهم
وأصار عرشهمو فراش غرام

ثم يتوجه حابى بعد ذلك إلى زينون ، أمين المكتبة بالقصر ، يدعوه إلى الانضمام إلى العناصر الوطنية الساخطة ، وينعى عليه تعلقه بكيلوباترة ، وإخلاصه لها وهى لا تستحق الإخلاص . وزينون هنا يمثل شيوخ الشعب المتملقين المخرفين ، يستنجد به حابى الشاب الحائر وسط رفقائه من الشباب فى مصر ما قبل الثورة ، حيرة تدل على سخط بالغ مداه :

أترضى أن يكون سرير مصر قوائمه الدعارة والبغاء ؟
أتهدم أمة لتشيد فرداً على أنقاضها ؟ بئس البناء ؟
لقد آن التكشف والتواصى بما توحى الكرامة والإباء
تعال إلى جماعتنا فإنا جنود الحق يجمعنا لواء
شباب نحن ، يعوزنا شيوخ بهم فى المدلهمة يستضاء

والبيت السابق يدل على حاجة الشباب إلى رأى الشيوخ الذين عركتهم الأيام ، ينشدهم الشباب فلا يجدهم .

ثم يشرح حابى لزينون مقاصد الجماعة الوطنية ، مشيراً إلى زميليه ديون وليسياس :

أخى هـذا أثينى ... وخلى ذاك مقدونى
كلا الخلين للحق ... كما أدعوه يدعونى
كلا الخلين ذو جـد ... بأرض النيل مدفون
فليسا فى هوى مصر ... وفى طاعتها دونى
فدينا الوطن الغالى ... بالجنس وبالدين
ولم تصبر على حكم ... لرومية ملعون
ولسنا حزب أكتاف ... ولسنا حزب أنطون
ولا نخضع للبأس ... ولا نخدع باللين . .

وحكم روما هو حكم الأجنبى ، وهو صورة يصف شوقى من خلالها ضيق الشباب بحكم العادى الدخيل . ولا نلبث أن نرى عزم الشباب يكلل فى المسرحية . وأما الشيوخ فهم ما بين عابث مخرف مثل زينون ، ونافذ البصيرة عاقل يتمثل فى « أنوبيس » ، ولكنه لا يكشف فى قوله عن الرأى إلا بعد فوات الأوان ، كما فى حديثه لحابى فى آخر المسرحية . وبقيت مصر فى المسرحية يعوزها الرجال ، لمواجهة طغيان الحاكم المستبد الذى أصار عرشهم فراش غرام ، ولصد عدوان الأجنبى الدخيل .

وإنما أردنا تصوير موقف العناصر الوطنية كاملا ، كما يبدو فى مطلع المسرحية ، ليتضح به أن شوقى حين عاب فيه على الشعب تخاذله وانصياعه ، لم يكن يقصد التعالى عليه ، أو الحط من شأنه . إنما كان يعيب عليه تقاعده عن أداء رسالته . وهو فى ذلك يصف مفاسد حكام عصره ، وينبه الوعى — بطريق غير مباشر ، منتهجاً نهج المسرحيات الغربية — إلى اتخاذ موقف إيجابى من الأحداث المعاصرة ، مهما كلف الشعب ذلك الموقف من تضحية .

وتلك صيحة وطنية تذكرنا بنظائرها فى المسرحيات الثورية فى الآداب الأوربية ، وكان يستحيل على شوقى أن يتغنى بها فى قصائده .

ثم لا تلبث العناصر الوطنية — فى مسرحية : مصرع كيلوباترة — أن تتفكك . فحابى يطيب خاطراً ، ويرضى عن كيلوباترة ، حين تمنحه ضيعة ليعيش بها مع حبيبته هيلانه . ثم إن عصبة الحق هذه — التى يمثلها حابى وصاحباه — لم يتجاوز وعيها نطاق الكلام ، فى موقف كان لا يجدى فيه سوى العمل . وهنا يلقى شوقى درساً على معاصريه ، من خلال موقف يشبه موقف الشعب فى واقعه آنذاك تجاه حكامه اللاهين . ولا يقنع شوقى باستخلاص هذا الدرس ضمناً من مجرى الأحداث ، بل ينص عليه على لسان « أنوبيس » حين يأتى إليه حابى مرتاعاً من الهزيمة ، ومن ضياع استقلال مصر ، فيكشف أنوبيس عن وجه الخطأ فى وعى هؤلاء الشبان الثرثارين ، وقد قعدت بهم همتهم عن القيام بدور إيجابى يتطلب فيه الوطن التضحية لا الكلام . يقول أنوبيس متوجهاً إلى حابى :

وأين كنت يـا فتى ؟ وأين فتيـان الحمى ؟
وأين فرسـان المقـا ل ؟ هل مضوا إلى الوغى ؟
أبعد أن حـل على النيـ ـل وواديـه القضـا
ولم يجـد من شيبه ولا شـبابه فـدا ؟
أتيت تدعـونى كمـا تدعو العـواجز السما ؟ !
الـرأس ليس نافعـاً إذا أوانـه مضـى !

وأما فى مسرحية « قمبيز » فإن شوقى يصور شعب مصر غارقاً فى نعيمها هانئاً بخيراتها ، ولكنه غافل عن حراسة الوطن بجيش قوى يرد الطامعين . فالجيش هو دعامة الحرية والتحرر . فها هو ذا زفبروس ، أحد أعضاء وفد فارس إلى مصر ، لخطبة ابنة فرعون لقمبيز ، يصف رغد العيش فى عهد أمازيس وكيف رأى فيه الشعب المصرى :

رأيت وجوهاً عليهـا النعـيم ودنيـا على جانبيهـا الرغد

وسبوقاً تقض وسوقاً تقام   وخلقاً يروح وخلقاً يفد
وشعباً على خطبة فى الحيا   ة ، ونظم به فى الشعوب انفرد
ولم أر مثل صناعاتهم   سموا وبعداً على المنتقد

فيسأله فارسى آخر :

ولكن ، زفيروس ، كيف الجنود   وكيف الحديد وكيف الزود ؟
وهل كنت تلقاهم فى الطريق   وتنظر أظفارهم واللبد ؟

ويجيب زفيروس :

أخى ما رأيت بمصر الجنود   ولم يأخذ العين منهم أحد
سوى فتية من جنود القصود   وضباطها فى الثياب الجدد
يروحون فى الخوذ اللامعات   ويغدون فى الذهب المتقد

ويعقب الفارسى الآخر على ذاك بما تستخلص منه العبرة :

إذن هو ملك بلا حائط   رقيق الأساس ضعيف العمد
خلا الوكر من صرخات العقا   ب ونامت عن الغاب عين الأسد
أولئك لا فى حماة الديا   ر ولا فى العديد ولا فى العدد

ويؤكد شوقى هذا المعنى ، حين تحاج نتيتاس قمبيز فى مناعة مصر على الغزو ، فيأتى القائد الفارسى ليخبر « نليتاس » بحقيقة الجيش — فى أدب يذكر بلطف الصياغة الكلاسيكية فى الأدب الفرنسى . ويتلطف فى القول معبراً عن حقيقة ضعف الجيش فى مصر آنذاك :

إنه ورد السلم من كثرته   نسيت أظفارها فيه الأسود
واختلاف الجند فيما بينهم   أخذ الباس وإن أبقى الحديد

وفى المسرحية يقدم لنا شوقى « نتيتاس » مثالا للتضحية والفداء ، إذ تقبل أن تزف إلى قمبيز بدلا من نفرتيت التى أبت الخطبة . . وتضحى نتيتس بنفسها خوفاً على مصر من قمبيز أن يغزوها بجيش لم يكن لها من قبل :

جئت أفـــدى وطنى من ســيف قمبيز وناره
جئت أفـــدى وطنى من دنس الفتح وعـــاره

وحين تقول لها نفرتيت بنت فرعون أمازيس ، وهى التى أبت قبول خطبتها لقمبيز ، ضناً بنفسها وقعوداً عن التضحية :

رويداً نتتا ، راجعى الرشـد ، منما
تضحـين يا أختى بأنفس غـال ؟
تضحين بالدنيـا الجميـلة والصبـا
وهـذا الفضـاء السافر المتـلالى
أحقـاً عقـدت العزم ؟

وتجيب نتيتاس :

« بعـد رويـة . .
وأقنعت نفسى بعد طـول نضـال
ومالى لا أعطى الحيـاة إذا دعت
بلادى : حيـاتى للبـلاد ومالى »

وعلى الرغم من أن شخصية نتيتاس فيها حيوية ، وقوة وإباء ، فى مواطن كثيرة من المسرحية ، وبخاصة حين تعتزم مواصلة المقاومة الشعبية عقب غزو قمبيز لمصر :

والآن إلى طيبة والصعيد لحشر الرعاة وحشد الحشود
وقهـر العـدو ، وإرغامه وقذف المغير وراء الحدود

وعلى الرغم كذلك من عناصر الإباء والمقاومة للمحتل من أفراد الشعب فى آخر المسرحية ، على الرغم من ذلك كله ، فإن صفة الفداء غير مقنعة فى شخصية نتيتاس من الوجهة الفنية ، لأنا نعلم أنها ابنة الملك المقتول ، وهى يائسة مقامها بمصر ، وقد وجدت لها منفذاً فى الخروج إلى مجال جديد تنفس فيه عن ضيقها . وفوق ذلك كانت تحب « تاسو » حباً يائساً .. وقد سلاها

إلىحب نفرتيت . وهذا اليأسفى الحب هو الدافع لها علىالتضحية . ولم يدعنا شوقى نحدس بالتشكك فى فدائية نتيتاس نتيجة تلك الدوافع ، بل أنه يقوض صفة الفدائية فيها . إذ يجعلها تصرح بأن غدر حبيبها بها هو السبب فى هجرها لوطنها ، فتقول فى المنظر الأول من الفصل الثانى ، مخاطبة بظهر الغيب حبيبها « تاسو » الذى هجرها وأيأسها من حبه :

يا ظالمـــا أحبـــــه جهـــد الهوى وإن غدر
ومن هجـــرت وطنى لأجلـــه حين هجـــر

وهكذا تكون نتيتاس زائفة فى فدائيتها ، كما كانت كليوباترة كذلك فى وطنيتها .. فلم ينجح شوقى فى تصوير نماذج وطنية صادقة الوطنية فىمسرحياته من الوجهة الفنية ، ولكنه — بلا أدنىشك — بث فىمسرحياته آراءه الوطنية ، وحمل فيها على مفاسد الحكم لعصره ، وحاول أن يشحذ العزائم ، ويستنهض الهمم المريضة ويجسم فداحة المسئولية ، فيما بث من آراء وطنية جريئة ، تمس قضايا عصره الوطنية ، وما تتطلبه من عزيمة ومثابرة ومصابرة ، ولم يخطر فى بال شوقى أن يدعو إلى الثورة على النصر وعلى مفاسد الحكم ، وإن دعا إلى الثورة والتضحية والبذل فى سبيل مقاومة المحتل . وكل ما كان يقصد إليه من وراء نزعته الوطنية فى مسرحياته وقصائده هو تحرير البلاد ، ثم النهوض بها عن طريق الإصلاح لا عن طريق الثورة . وفى المسرحيات والقصائد ، ظهرت مقدرته الغنائية فى لغة فصيحة رائعة التصوير فى قالبها التقليدى ، وإن تخلفت كثيراً فى أسسها الفنية المسرحية . وقد تجلت فيها — إلى جانب ذلك — جرأة فى التصوير ، وسعة فى الإدراك ، وشبوب وعى اجتماعى انفرد به شوقى بن من سبقوه ، وأكثر من عاصروه . وأسعفه فى ذلك كله ثقافة غربية بينت له سبيلا من السبل الموضوعية الأدبية بينت فيها أفكاره القومية والوطنية ، وفيها توافر له الإخلاص وحسن النية على أعمق مدى وأرحبه ، وهذا ما أردنا أن نشيد به ، لأنه رائد الأدب العربى فيه ،

وإن كانت النية الطيبة وروعة العبارة لا تكفيان لخلق أدب مسرحى رفيع . وقد تجاوزنا الآن آفاق شوقى الفنية فى البناء المسرحى ، كما تجاوزنا دعوته إلى الإصلاح على أسس من المحافظة والحذر . وتغيرت قضايا الوطن ، بعد أن انقضت مرحلة اليقظة والتحرر ، وانتقلنا إلى مرحلة النهضة والبناء ، إيماناً منا بضرورة التغيير الشامل ، وبناء المجتمع على أساس اشتراكى ثائر ، يتجاوز كثيراً الدعوة المتواضعة للإصلاح . ولكن هذا لا يمنع من الإشادة بجهود شوقى فى دعوته إلى يقظة الوعى الاجتماعى ، وحرصه على بث هذا الوعى من حوله فى وطنه وفى أوطان العروبة . فكان رائداً للأدب المسرحى الذى أثرى به أدبنا الحديث .

مسرحية جبهة الغيب
لبشر فارس

لم يقل النقد العربى قولا يرضينا فى مسرحية « جبهة الغيب » للأستاذ بشر فارس . وفى رأينا أنه لا ينبغى أن يترك مثل هذا النتاج الأدبى دون تفهم، بسبب صعوبة أسلوبه وقوة عباراته ، بل إن هذه الصعوبة والقوة ينبغى أن يكونا من الحوافز على تعمق ما وراءهما وبخاصة لدى من يحفلون باللغة العربية ويرونها ضرورية لعالمية مسرحنا .

ومسرحية : « جبهة الغيب » ثانى المسرحيتين اللتين ألفهما الأستاذ بشر فارس ، الأولى عنوانها : « مفرق الطريق » ، ظهرت طبعتها الأولى عام ١٩٣٨ م . والمسرحية الثانية ظهرت عام ١٩٦٠ م والأولى فى حوارها الرمزى توحى بنبل الوجود العاطفى حين يرتفع عن مجرى المألوف فى العلاقات الحسية الرتيبة ، فيسمو عن ملهاة الحب العادى المبتذل ، ويتحقق به المرء ذاته عن طريق الفكر الذى يقود الإرادة فى عروجها إلى ما فوق المادة وأشباهها ، وهذه الأوشاب التى تجذب الناس إلى الأدنى . ولا شك أن ثم صلة بين نوع الخلق المنشود فى تلك المسرحية والمسرحية الأخرى التى نقصر عليها فى هذا الفصل .

وعلى الرغم من ولوع الأستاذ بشر فارس بطابع رمزى خاص شهر به فى شعره كما حرص عليه كل الحرص فى مسرحياته ، قد قصد مع ذلك إلى نوع من الصراع الفكرى — فى إطار المطلق — بين صنوف من الخلق الفردى والجماعى . وهو يفضى إلينا بذلك فى تقدمه لمسرحيته هذه بقوله :

« الدنيا حقل النضال ، النضال اضطرام جوه اضطراب . . فالمسرح الذى يخفق فيه نضال الأبطال فعلا وقولا إنما هو مسرح كاذب فاتر إذا أعطى لا يغنى » .

ولتقويم عمله فى ضوء ما قصد إليه فى قوله ، ننظر فى مسرحية « جبهة الغيب » موقفها وشخصياتها ، وهدفها الرمزى ، لنحلها محلها من الأدب الرمزى فى صورته الناضجة ، كاشفين مع ذلك عن مصدرها من الأدب العالمى .

والمسرحية (١) تخلو من أى تحديد للزمان والمكان سوى الجبل الشاهق — العالية — والسفح الأخضر دونه . والحدث مهوم كذلك حول أسطورة صعود ملحمى حتى نقرة فى أعلى الجبل ، فيها البيت المنقور كذلك فى أعلى القمة ، وقد نبت فيه عشب أبيض قصير الورق « من أكل منه وهو ند ظفر بالحياة الأبدية » . ويتطلع إلى هذه المغامرة بطل المسرحية : « فدا » .

وتفتتح المسرحية بإهابة « فدا بتلميذه : هادى أن يرحل معه ، ولكن تلميذه ، على إيمانه بالمغامرة ، متوجس يخاف الموت المترصد . وتقدم «زينة» لتعاون فدا فى مشروعه فى هذه المغامرة . وهى متعلقة به ، ولكنه لا يستجيب لرجاواتها ولا لتعلقها . إنها ليست أهلا لحبه . عقب ذلك يتنفس الصبح ، ليتدفق الفلاحون يتقدمهم القيثارى ، ومع الفلاحين القوال (المغنى) — وكلهم إعجاب وخشية تجاه العالية . ونعلم أن اليوم يوم عيد . ففيه تخف القيود ، تنطلق الرغائب الحبيسة إتلافاً وإنفاقاً ، ولهواً ومسرة ، وتحللا من الرهبة التى فرضتها قيود العالم وقوانين الحياة الرتيبة . والإمام فى المسرحية رمز هذه القيود والقوانين ، يظهر يحذر الدهماء أن يوغلوا فى المسرات إلى حد انتهاك الحرمات .

ويتقبل الجمع أمره بشىء من الامتعاض . وفيهم « زينة » تحجم عن الرقص حيث تدعى إليه أولا ، وتلين بعد ذلك على إلحاح الجمع ، ولكن فى تثاقل ، لأن من تحبه — فدا — ذاهب للمغامرة التى أخذ نفسه بواجب القيام بها . ويدهش الناس أن « رجلا يصعد » .

---

(١) نعرض أولا المسرحية من وجهة فهمنا لها مع تحليلنا للشخصيات وموقفها فى المسرحية ، ونلحظ من كتبوا من نقادنا فيها قد فاتهم جميعاً معنى الموقف الحقيقى .

وفى المرحلة الثانية — الفصل الثانى — يجابه « فدا » هذا الحشد ، من قومه ، بما يأخذه على أنماط سلوكهم المختلفة ، وعلى رأسهم الإمام . وهو يصطدم بهم جميعاً من حيث الرأى والمسلك ، ولكن على درجات متفاوتة . فهو مثار إعجاب تلميذه « هادى » على الرغم من قصور عزيمة التلميذ دونه ، وأقواله تثير قلقاً غامضاً فى نفس القوال ولكنها لا تثير عزيمته .

وحسب « زينة » أنها تدوم على حبها له ، وتحرص مع ذلك على تعويق عزيمته ، لأنها تريده لها هى ، فهى لا تحب فى الواقع سوى نفسها ، على أنها ليست من معدنه ، وغايتها بعد ذلك أن تهب روحها له إعجاباً لا إقناعاً بمبدأ . وبما أنها وقفت منه موقف النقيض فى الرأى فهى تتنكر لذات نفسها حين تريد أن تتحد معه ، وهيهات أن تجد لها مكاناً فى قلبه بعد تنافرها معه فى المبدأ الذى كرس له حياته . أما موقفه من الإمام فوقف المتحرر المغامر أمام من يمثل القيود ، قيود الجبروت والقهر سواء للقوانين أم للشريعة ، والفلاحون صدى ضئيل للإمام ، لأنه راعى خلق الدهماء ، ومسيطر عليها .

ويحرص الإمام على أن يصب الناس فى قالب واحد ، قالب الخضوع والتقليد . وفى المسرحية أنه كان قد سبق « فدا » إلى الصعود — للتذوق من نبات الخلد فى قمة جبل العالمية — شخصان ، رجع أحدهما كسيحاً والآخر أعمى . ذلك أنهما صعدا طلباً لمنفعتهما الخاصة ، فضلا عن القصد ، ولكن إخفاقهما لن يثبط عزيمة « فدا » ، لأن له شاناً آخر .

ولا يجد الجميع أذناً صاغية لدى « فدا » فى نصحهم إياه بالعدول عن الصعود . فتهديد الإمام كرجاوات « زينة » ، كلها تموت على عزيمته الصماء . وفجأة فى آخر هذا الفصل — الذى يسميه المؤلف : المرحلة الثانية — نرى « فدا » ذا حس مرهف ، وعاطفة حب قوى تجاه « هنا » . وقد كانت هذه الفتاة فى الجمع ، من قبل ، لا تجرؤ على الجهر بمعارضته فى مغامرته ، وهى — على النقيض من « زينة » — ترى أن المغامرة ليست عابثة ، وأن « فدا » يقوم فيها بواجب التزم به إمام نفسه ، ولكنها لا تستطيع مشاركته

الصعود ، وتأسى لفراقه ، فقد اتفقت معه روحاً ومبدأ ، وإن قصرت دونه فى العزيمة . وهى بذلك قد حققت شطراً من فكرته . فهى أقرب إليه من تلميذه : هادى . فإذا لم تكن قد استطاعت الصعود ، فهى لم تستنكره ، وحسبها أنها قد أرادته . ولهذا كانت أهلا لحب « فدا » دون « زينة » التى تنكرت للمبدأ ، ضناً بحبيبها وحرصاً على ذات نفسها .

ويترك « فدا » حبيبته « هنا » ، بعد وداع رقيق ، ليصعد فى جبل العالية مغامراً ، بعد أن يعدها أن يلقى إليها كل يوم بحجر ، يعلم القوم منه أنه لا يزال حياً .

وفى الفصل الثالث — المرحلة الثالثة — تنتظر « هنا » نتيجة المغامرة ، و « إتاوة النصر » . وتتطلع أن تحيل شوك البحر إلى براعم تنثرها فى « حجر شجرة يبس عودها وقسا » . وهذا العود اليابس القاسى ليس سوى « فدا » يساور « هنا » عليه القلق . ولا يسقط الحجر يوماً ، فتحتضر « هنا » .

وفى الفصل الرابع يعود « فدا » . لقد أنسدت عليه مضايق فرجة عشب الخلود فى الأعلى ، على أثر تصاعد سحب الحقد من البشر إليه . وأعيا هو بالجهد ، فساقته « هفة الحنين إلى الأرض » . لقد أمعن فى العلو ، متمرداً على طبيعته ، ولم يتزود من الأرض بقدر كاف للوثبة . إنه صعد دون جذور فاخفق ، ولكنه لن يستسلم للإخفاق . فسيعود من جديد إلى الذرى ، بعد أن فقد « هنا » .

وتنبه « زينة » إلى أنه سيصعد مكبلا بقيود الحنق . فيأبى الاستماع إليها . وتظل هى معجبة بصلابة عزمه . إن « زينة » فهمت الآن غايته، لقد ثار على خور عزيمة الشعب ، فجعل رسالته تربية الإرادة لدى الآخرين . وهذا طريق السمو بالبشرية المنكبة على الأرض . وما الموت إلا أمر عارض ، لا هوان فيه ، ما لم يكن موتاً تحت نير الظلم أو الجشع . والحياة بدون صعود هى الموت . ومن ثم تدرك « زينة » أن فدا كان يحبها حين قسا عليها وأنكرها .

فقد كانت قسوته عليها نوعاً من الحب ، حب تقريبها إلى سمواته عن طريق إخلاصها لذات نفسها . وهو نفس المبدأ الذى ثار به على قومه . فهم جميعاً ليسوا أهلا للحب ، ما داموا عبيد شريعة الجبروت والقهر ، ضعاف الإرادة ، يقبلون الظلم باسم القدر والاستسلام للمصير ، على حين هم الخالقون لمصائرهم إن أرادوا . فهم إذن صانعو قيودهم . وهذا سر حنقه عليهم وضيقه بهم . ولا بد أن يكون هو قدوة لهم ، ولذلك بدأ مغامرة رحلته الخطرة ، ليربى بهذا الدرس إرادتهم .

وفى الفصل الأخير — المرحلة الخامسة — نرى « فدا » وقد سقط ميتاً من أعلى الجبل . لقد أسرف على نفسه فى القسوة — فانهزم . وحسبه أنه لم يخلد إلى الأرض — كغيره — فكانت مغامرته بمثابة شحذ عزائم الشعب الحائرة ، وإن أخطأ طريق القصد فى مغامرته ، إذا أعوزته « المحبة » ، أى الرفق والإحسان ، فضل فى مسعاه حين كلف نفسه ما ليس من طبيعتها ، ولكنه . بمغامرته الصماء — فتح السبيل للعزائم كى تشق الطريق الوعر من بعده وعلى أثره ، وهو طريق تجديد الإنسانية المتخاذلة المتهالكة على الأوحال . ويتطلع هادى أن ينهج منهج « فدا » ليخطو فى الطريق خطوة أخرى . وتتقد الحسرات فى نفس « زينة » من أجل حبيبها « فدا » . ويجم شعور القوم بلذع الطموح . فقد أصبح القوم ينظرون إلى الأعلى ، وأصبحوا يحدقون فى العالية دون خوف . وهذا هو النصر ، وهو طريق الإفلات من الحبال والتحرر من أسطورة الزمن ، كما يعبر عن ذلك تلميذه هادى ثم القوال (= المغنى) .

وفى ضوء هذا التخليص والتحليل السريعين يتضح أن الموقف فى المسرحية فيه لمحات صوفية فى مظاهرها فحسب ، ولكن الموقف فى جوهره اجتماعى وإنسانى . ففيه معارضة أنماط مختلفة من الخلق بخلق البطل : « فدا » . وإنما يتجه خلق هذا البطل إلى « إيقاظ الشعب » والإيحاء إليه بأن يفكر فيما هو أعلى من حياة رتيبة خاضعة مسفه . فلتكن مغامرته بذرة لغراس جديد . فامام الإنسانية — فى المسرحية — طريقان يهيبان بالميول المختلفة : « طريق يعوى ، ويدنس ، وطريق يطهر ويبخس » . طريق الحياة فى السفح وطريق تجشم الإرادة فوق ما تستطيع . وهما طريقا الإفراط والتفريط . وحيال القصور

والإمعان فى الإسفاف . لابد من رجفة ، من عمل خلاق يبهر ، عمل غنى بأنواع الآلام ، كى يجعل الأنظار تتجه إلى الأعلى . وهذا طريق التضحية . والطريقان السابقان يعبر عنهما القوال : (السماء تستهوى الخلق أبدا ، وتارة تغويهم . . ألا من يسلب النفحة ؟) (١) .

وميوعة الإرادة فى الشعب هى التى يثور عليها « فدا » معارضاً إياها بالخلق الوعر الذى يؤمن به فكرة ومبدأ ، حين يتوجه للأمام الممثل لخلق الدهماء .

« أنتم — وبلى عليكم — منبطحين هنا ، يهدهد أردافكم نسيم يحبو (فى انفجار) أين الأعصار ؟ . . » ويجيبه الإمام : « هذا السهل يكفينا » . فيرد فدا : « يا له من شاهد على بلاهة السهولة ! » . والتعارض بين هذين النوعين من الخلق هو دعامة المسرحية ، وهو معيار قيم الشخصيات فيها ، وتتكرر صوره المختلفة على لسان شخصياتها كلها .

ومنذ بدء المسرحية يقفنا المؤلف على الغاية من هذه المغامرة ، وهى مغامرة هدفها تربية الشعب ، وثمنها التضحية . فحين يقول هادى — تلميذ فدا — : « ولكن الموت يرصدنى فى شباك هذه المغامرة » يجيب أستاذه فدا : « حسبك أن تكون سلكت فى الطريق » ، ثم يذكر فدا تلميذه بمشقة المغامرة وثمرتها قائلا : « هادى ! أن تهجر الخيمة بعد أن غلغلت الصحراء فى فؤادك ذلك عود من مطرح سحيق » و « هادى » يقتصر على التفكير فى المغامرة ، ولكن عزيمته قاصرة عن التضحية بتحقيقها ، وهو يشكو لأستاذه فدا قائلا : « . . أرانى ، كما كنت ، أخشع لحركات الناس ، أرضى بها جارية على نسق هو ، يوماً بعد يوم . : خبرنى ، أستاذى ! لماذا تألبت القشور من جديد؟ فيجيب فدا : « أنت نفضتها ولم تفقد قطرة دم . . » .

والنغمة الصوفية (٢) — فى المسرحية — ليست سوى صور شائهة مضللة

---

(١) المرحلة الأولى (الفصل الأول) ص ٣٦ .

(٢) وهذه الصوفية هى جوهر الموقف فى نظر من تكلموا فى المسرحية من قبل .

فى فهم هذه المغامرة الاجتماعية النزعة ، ذلك أن « فدا » فى تمرده يثور على القضاء كما يفهمه الدهماء والدجالون فى رأيه ، ويخاطب الإمام هكذا فى شأن القضاء : « ذلك الحبل المحبوك .. انسل من لحى مشعوذين (يتفرس فى الإمام) سدت ألاعيبهم معارج الصدق . (إلى اللفيف) ركنتم إلى الحبل . تشدونه إلى رقابكم بأظفار رباها صبر أقزام » . وفى هذا القول تبين مدى ثورة « فدا » الغيبية فى وجه الإمام ولفيفه . ويرى « فدا » أن الآلهة «لا يسبغون النعم إلا على من يهجر إليهم فيطاولهم » . وينكر « فدا » « الإرادة المسفة » لدى الدهماء والطغام من سواد الشعب . وعنده أن الشريعة قد فقدت أثرها بتشويهها ، فها هو ذا يتهم الإمام بأنه « سجان شريعة قد تقلص ظلها » . وحين يرميه الإمام بأنه ملحد ويسأله إلى من تجرى ركعاتنا ورفعات أيدينا وزمزمات الشفاه . يرد عليه فدا : « إلى العالمية ، حيث الله غير موجود » ، على أنه مع ذلك لا ينكر الله ، فقد يكون فى كلامه متسع لتأويلات صوفية كثيرة ، ولكن نغمته فى التمرد على القضاء غير صوفية ، بل ذات مغزى اجتماعى أولا ، وهو ثائر على شريعة الجبروت والقهر الجماعى الذى يطغى على صنوف الطموح ويحمل على الإذعان ، ويسجن العزائم « فى حضيض الجبن » .

وفى خيال « فدا » أن أسطورة عشب الخلد قد أذلت الجباة ، فخنعت ، وأمحى وجودها الإنسانى فى لحظات « يتنازعها تمشيح الأفراح وتفه الأحزان » . ولا دواء سوى القضاء على هذه الأسطورة ، وفضح سرها ، كيلا تتحكم فى النفوس ، أو يتحكم بها المستبدون . فها هو ذا يخاطب جبل العالية : « . . . هنا لك فى العلياء عرفت كيف تلفقين الممتنع ، فظللت تلوحين به ، من وراء ضباب ، حتى شل عبيدك ، ها هنا مطروحين تحت جاه لا يرحم . . أنا فى قدرتى اليوم أن أجرد الممتنع من صلفه فى ساحة الواقع » .

وواضح أن العالية رمز ، وأن سر الخلود فيها رمز كذلك ، وأوضح من ذلك أن « فدا » يضيق بأثرهما الأسطورى فى نفوس الشعب ، كما يفهم لفيفه أو قومه من أمرهما . وقد صمم « فدا » على أن يقضى على هذا الفهم المشئوم الذى صب الشعب فى قوالب « الأحكام والسنن » السائدة . أما هو

فينشد ثورة العزائم التى تحقق الوجود الإنسانى العزيز المتطاول فى غير جبروت ولا سفه فحياة العدم هى التى يرزح اللفيف تحت عبثها باسم أسطورة ، فيصبح هو نفسه أسطورة ، رهن قيود وهمية يستطيبها ، وفى مكنته أن يتحرر منها .

ووسيلته إلى رسم مسلكه الثائر أو المتمرد ، ليست الرزانة ، ولا التزام الحد الوسط ، بل الفورة التى تدفع إلى وثبة جبارة : « الحياة فياضة ... هل اسمّر خيطها فى لوح الأحكام والسنن ؟ هذا هو الجبن .. هل ألقى بها إلى حرج النفس أو إلى رزانة العقل يتصرفان بعنفوانها ؟ يا للخيانة ! .. الحرج يهرب من العقبة . الرزانة تأباها ... لتتحرر شهامة الرجل ! ... أنا أتحكم فى شحنة الحياة أصرفها إلى غاية » .

ويحرص المؤلف على ترك عقيدة فدا « ظليلة » ، كما يحرص كل الحرص على ألا يحدد تلك الغاية التى يتحدث « فدا » عنها .

وموقف البطل « فدا » فى المسرحية — تجاه أنماط السلوك الأخرى — يذكرنا فى وضوح بموقف براند فى مسرحية « براند » [1] لإبسن حين يحدث إجبار « عن موت الشريعة فى معناها الذى يستغله ضعاف العزيمة والمشعوذون » وعن ضرورة تجديد خلق الشعب لنجاته من الميوعة . وحديثه فى ذلك ذو نغمة دينية ، يذكر فيها الكنيسة ونظام الدين ، فيتوهم « إجنار » أنه داعية إصلاح دينى ، أو أنه صوفى مسيحى ، فيرد براند على إجنار قائلا : « كلا ، لست خطيب الترهات ، ولا أتحدث بوصفى واعظاً كنسياً ،

(١) Brand مسرحية ألفها (ابسن) عام ١٨٦٦ ، فى خمسة فصول ، وفيها (براندا) قسيس شريعة يحرص المؤلف على عدم تحديدها . يدخل فى صراع مع اللفيف الذى يعيش فيه من الناس . وهو متطرف له أطماع غير محددة ، يجيب فيها نداء باطنه ، لا يقبل الحلول الوسط ، غضب على أمه لأنها آثمة ببخلها ، ولم يرض منها إلا أن تتصدق بكل ما لها كى تلقى الله طاهرة من المادة ، ثم يضحى بابنه فى سبيل واجبه ، ثم يضحى بامرأته كذلك . ويبنى كنيسة يعلن فيها شريعته : التضحية . وينقاد له الشعب أولا ، ثم ينصرف عنه ، ويذهب هو إلى كنيسة « الأعلى » ويبدو له فى الأعلى شبح يستهويه بالرجوع عن شعاره ، فيأبى ، ويموت تحت ركام الثلج فى « الأعلى » وهو يسمع أصواتاً تهيب به أن الله إحسان ومحبة .

لا أكاد أعرف ما إذا كنت مسيحياً ، ولكنني أعرف أني رجل ، وأعلم أني أرى العين المثلبة التي تأكل نخاع البلد . . . » .

وبعد ذلك بقليل — من نفس الفصل الأول من مسرحية « براند » لإبسن يقول براند أيضاً : « . . . إنما أدافع عن حق ما هو خالد ، وليست العقيدة ولا الكنيسة ما أريد أن أدعم بعملي . . . ولكن من كل أشلاء النفوس ومزق الفكر الملتوية ، وبقايا هذه الرءوس والأيدي ، سينبجس كل لا يتجزأ حيث يمكن أن يرى الله رجله (رجل الله) وعمله العظيم ، وحفيده آدم ، شاباً قوياً » . ثم يضيق « براند » بأنه مرتبط بهؤلاء المشدودين إلى الأرض ، غريب بينهم ، كأنه يمشون في منزل الفاجرة « دليلة » . وكذلك يذكر براند في نفس الفصل أنه مسافر ليشهد جنازة ، فيسأله « إجنار » عن هذه الجنازة ، فيقول : « جنازة احتضار إله المسيحية الذي تدعي أنه إلهك » . ومن خلال أفراح العرس التي دامت ثلاثة أيام ، يصيح براند في وجه الشعب الذي أسلم نفسه لملذات الأرض : واها ! . . أعرفكم حق المعرفة ، يا أصحاب النفوس المائعة ، ويا ذوي الخطوات الثقيلة . . صلواتكم جميعاً ليس لها من القوة المجنحة ، ولا من صرخات القلق ، ما يكفي لأن تصل إلى السماء . . وليس فيها من أصداء النفحة المفروضة أكثر من تمني لقمة العيش . . . » .

فالذي يعوز الشعب — في نظر براند — هو الإرادة ، وهي سبيل إرواء الظمأ النهم لدى الشعب الطموح ، كما يقول براند في الفصل الثالث من المسرحية المذكورة لإبسن : « ينسى الناس أن بالإرادة — وحدها — يجب أن يرتوي العطش ، عطف الانتصاف للشريعة » . ومن أجل ذلك يهيب بالشعب هكذا في الفصل الثاني : « هلم إلى إذن أيتها الأجسام الثقيلة ، في الوديان المغلقة — هنا رأساً إلى رأس ، ونفساً إلى نفس ، لنحاول معاً القيام بالجهد الذي يطهرنا . ليس من حد وسط . فلتكبت الأوهام ، ولتحي الإرادة وهي الأسد الفتي ، وليحمل من يشاء السيوف أو القوس ، كل يستطيع أن يظهر بهمته على سواه . . . » .

ونفس الخواطر السابقة هي محور الموقف في مسرحية بشر فارس كما أراد أن يكون . وتتراءى أصداء هذه الخواطر مباشرة في حديث « فدا » حين يوجه إليه الإمام هذا السؤال : « هل تغلب سلطان الشرائع ؟ » . ثم يتهمه بأن الشرائع « . . صخور رست أنت تحتقرها ، وترفع رعونتك هباء حتى تستبد بنا وبالكون » ، فيكون مما يجيب به فدا : « . . الكون مبذول لنا ، ليست أنفاسنا رعية له هينة . أما زواقه المشحون بتزاويق العبث فلا يطمئن تحته تثاقل الجسد » .

وكأن الشعب لم يفهم قصد « فدا » ، وكان بشر فارس يقصد بذلك توكيد سمو دعوة « فدا » عن مستوى الدهماء ، فيجعل امرأة تقول لأخرى تعقيباً على كلام فدا السابق : « أتحسبن أن جسمك ثقيل ؟ » . ويضحك بذلك اللفيف . فلا يبالي « فدا » بضحكهم ، قائلا : « لنجعلن الياقوت واللؤلؤ نهبة سهلة (الياقوت واللؤلؤ رمز غلاف زائف وزخرف خادع لمكنون الحقيقة في لغة بشر فارس) . . لن تنفد، لأن ضمائرهم قلما يتحرك فهمها (مهلة) إن الأغلال التي أحكمتم تذهيبها تليق بمن رفع بصراً سرعان ما يطيش فينكسر ومعه ينكسر العطش الخفي » ونلحظ أن نفس تثاقل الأجسام وإرواء العطش الخفي ، من الصور التي أوردها إبسن في مسرحية « براند » .

وكما يتركز الموقف حول رمز العالية في مسرحية بشر فارس ، يتركز الموقف كذلك في مسرحية « براند » حول رمز المغامرة بالصعود إلى كنيسة « الأعلى » ، كنيسة الثلج ، في قمة الجبل . وهي المغامرة التي يقوم بها براند . فيلقى حتفه .

فعلى الرغم من أن براند — في مسرحية إبسن — قسيس ، يمارس سلطانه باسم شريعة لم يحددها إبسن ، تظل أفكاره مدينة علمانية ، اجتماعية جوهرها ومغزى موقفه فيها نفس المغزى في موقف مسرحية بشر فارس . فحين ينبهر القول بالعالية ويقف منها موقف الخاشع القاق ، يعقب على قوله « هادى » ذو الإرادة القاصرة قائلا : « قرنها رمح ركزه رب جبار ، أى ثأر طلب

يا ترى ؟ » . ولكن « فدا » يحب المغامرة ، ويثأر من العالية شغفاً بالمشقة ، وحباً فى تزكية الإرادة : « لا . لا . . . ها هى ذى . . . ها دموع تصببت (مهلة . فى همس) يا لحزن هذا الرب ، شق عليه عجز الخلق عن إدراكه . أما من أحد يرحل فيمسح الرمح بنقاوة قلبه فينجلى العار ؟ . والعار هنا عار خور العزيمة فى الشعب ، وهذا الخور يتطلب رجلا فرداً فى خلقه، ليكون القدوة . ويتضح هذا الهدف المدنى أكثر من ذلك على قول « فدا » لحبيبته « هنا » ، وسط خواطر الحب والجمال ، محدثاً إياها عن المغامرة بالصعود إلى عشب الخلد « أتخشين أن تشغلنى الأبدية عنك ؟ هونى عليك . لا أهواها ، لا أطأطىء لها . إنما أريد أن أروضها » . وليست هدايته إلى ترويض المصاعب وطلب المشاق سبيلا لغاية خاصة به ، ولكن الذى يهمه منها هو الجانب الاجتماعى ، جانب الغضب للحق المضيع من حوله بسبب وهن نفوس اللفيف المحيط به : « يا لله ! ! لا تغارى من الأبد ، سر مطلعه لن يزحم شمس طلعتك حولى . إنما أنت التى ترشدينه إلى بابى ، حين تقذفين فى همتى شعاعاً غضاً جذبته من براءتك ، فيوقد فى رجولتى غضباً للحق » .

وعلى نحو ما رأينا من معنى الموقف العام فى مسرحية بشر فارس نستطيع أن نفهم سر رموز المسرحية كلها . وعبثاً نبحث عن جذور اجتماعية معينة تبرر الموقف ، أو حدث إنسانى محدد فى المسرحية . فالمسرحية صراع أفكار فى مجال التجريد ، وفى ميدان المطلق . ويفترض المؤلف سلفاً أن الموقف مبرر من نفس القارىء ، ومن الخيال القادر على وصل هذه الخواطر بعضها ببعض . فالموقف ظليل فى المسرحية ، حيث تجد الخطوات الشعرية الموحية منطلقاً يقصد فيه المؤلف إلى التعميم والتهويم . وليس لدينا فى المسرحية ماض من الواقع نفسر به موقف « فدا » وتلميذه ، ولا حب « زينة » المستأثر القلق ، ولا هيام « هنا » الرقيق الهفاف ، ولا تحول « فدا » من عزوف عن زينة إلى وله لا يرويه شىء أمام « هنا » . وعلى الرغم من ذلك نجد وراء الخواطر خيوطاً ينسجها المؤلف فى عالم المنطق المجرد . فمنطق « فدا » ذو مستوى خاص به ، يصطدم مع منطق الشخصيات الأخرى المشتركة معه فى بيئته . ومن

خلال هذا الصدام تناقش قضايا عامة تعيش فى رؤوس مجتمع فدا على اختلاف مستوياته . ويظهر نوع من التطور فى الموقف من ثنايا النقاش والصراع الفكرى التجريدى ، ويظل هذا التطور منطقياً أكثر منه نفسياً ، يحرك الفكر أكثر مما يثير الشعور .

ويحرص بشر فارس على ألا يحدد معالم الشخصيات الممثلة للفيف من شعب « فدا » فيذكرها بوظائف ، أو يوردها نكرات مسرحية : فالشعب طائفتان من رجال ونساء ومنهم الأعمى والكسيح ، ثم القيثارى والقوال (ـــ المغنى) . وفيما عدا « هادى » و « زينة » و « هنا » لا يذكر أسماء أخرى بجانب « فدا » البطل ، وحتى الإمام ممثل الشريعة التى « تقلص وجهه » يذكره المؤلف كذلك بوظيفته لا باسمه ، وللإمام خلقه الرجعى فى وجه الشعب . وهو يمثل الطرف الآخر المناقض كل المناقضة لمسلك « فدا » .

والدهماء تتطلع إلى الأعلى ــ المرموز إليها بالعالية ــ فى خشوع وتوجس . تود فى طموحها لو يُفَضُّ مستودع سر العالية ، ولكنها تحل محلها الإكبار والإجلال ، ويظل هم الدهماء فى السفح ، ولا ترى فى تطلعها إلا الجانب الحيوانى . فالأعلى ليس سوى مستودع لذة . وتتعجب الدهماء حين تستمع إلى أن « فدا » سيغامر باكتناه السر . فيصبح أحدهم ذاهلا : « رجل يصعد ! » وقد رأينا من قبل كيف ينظر « فدا » إلى داء هذا الشعب فى إسفافه وميوعة إرادته وانجذابه إلى الأدنى ، ويتميز القوّال دون الدهماء بأنه يشعر بقلق غامض يعانى من أجله . وعنده أن انتهاب الملذات بمثابة مخدر للعزائم ، يتلهى به الأرقاء ، أرقاء المادة ، فإزاء انتفاضة الفلاحين نشداناً لإشباع نهمهم المادى ، يترجم إحساسهم القوال بأن هذه « انتفاضة المكبل ، يوم ولا يوم سواه . . نحن العبيد . هلموا إلى الفرح نحاك بزبده ختم العذاب فى أعناقنا . هذا عيدكم يا عرائس ، زفها استهزاء الموت . وهم عبيد الأرض . يفدونها بدمهم نظير مضغة يشره بها نهمهم . ولهم من الحقل الجهد والعدم كى يحيا الوادى ، يلفهم بحصنه كأنه كفن » . ووثاقهم المشدود إلى الأرض قد أحالهم إلى أسطورة . وشعور الفلاحين بهذا البؤس ضعيف ، سوغته لهم العادة . ولكنهم يستطيعون

أن يفكوا قيدهم . .وهذا مغزى نشيد القوال الذى يصور ـ تصويراً ظايلا ـ نوع الخلق الذى يضيق به « فدا » وسيثور عليه . . ينشد القوال فى أواخر الفصل الأول الذى يسميه المؤلف المرحلة الأولى : . . .

وغدير رمى بدمى عند حقل من الفتن
نزهة الأرض من سقمى أنا أسطورة الزمن
عند حقل من الفتن رَقَّه خِفَّةُ النعم .
عَزَّ نشوان من منحى . هو يجنيا ولى عادمى
نزهة الأرض من سقمى من غرامى بِدُسْمتهن
أملى مضغة النهم لَّفنى الخصب فى كفنى
أنا أسطورة الزمن . تاج وهم من الهمم .
ضيف روض بلا فَنن غَرِدٌ فى دجى الصمم
أنا أسطورة الزمن . . .

و « زينة » الراقصة فى الفصل الأول — بمثابة الرمز لهذا الحرص المادى. ورقصتها بمثابة لذع فى الشعور فى نظر القوال ذى الضمير القلق ، حين يطلب منها أن ترقص ، قائلا : « . . . وهذا الصعيد شرَّاب الدماء ، دعى جلبنة البدن تقرعه . وعلى وجهه الحقل تصورى فاقذفى زفراتنا » . ولا يضيق الإمام بموقف زينة وهى ترقص ، لأنها هدهدة للعزائم ، كى تظل فى مواطىء اللذائذ ، وفى سفح الوجود . وعنده أن هذه البهجة لا خطر فيها متى لزمنا القصد ، فهى بمثابة الدرع ضد تكتل القوى فى وجه الإمام الرجعى المستبد .

وعلى الرغم من ذلك تسرى فى حنايا نفوس الفلاحين نزعة مسسرة نحو الخلاص ، فيصيح أحدهم على ذكر السفح : « أمنه غذائى أم أنا الذى يغذيه ؟ » . ويظهر القلق لدى القوال ، بخاصة ، فى عبارته وفى نشيده السابق، وهذا نوع من التجاوب مع ثورة « فدا » المزمعة لتخليص الفلاحين من ميوعة إرادتهم . فهم بحاجة إلى رجل ، وإلى مغامرة . ولن تجدى النصائح بل لابد من قدوة .

والكسيح والأعمى بمثابة تجسيم لجانبين من جوانب النقص الخلقى لدى الشعب : فهما مستأثران تعوزهما « يقظة الباطن » على حد تعبير « فدا » . والأول منهما رمز لشلل الإرادة ، والثانى رمز ا ية عن الآخرين . وهـذا ما يعبر عنه الإمام حين يريد أن يثبط همة « فدا » كى يقعده عن المغامرة : « . . تأمل فيهما : (يومىء إلى الكسيح) هذا نصيبه قدمان عصفت بهما رعدة الجذع . . (مهلة . يومىء إلى الأعمى) أما هذا فأصبح نظره لا يدور إلا فى انحلاله الباطن » . وفكرة الكسيح والأعمى ، وأن كليهما يتمم صاحبه ، كما يحكى عنهما بشر فارس ، مشهورة فى الإنجيل ، ولكن بشر فارس يستغلهما رمزاً فى المعنى السابق .

على أن بين هذين وبين « فدا » شبها يضيق به الإمام كذلك . فبدؤهما يتمثل فى الخلق الذاتى يقوم فى وجه الجبروت واضطهاد الفرد . ذلك أن « فدا » ينشد الخلاص فى قدرة فدائى مغامر . وهى سمة مسلك الذات المتحررة فى وجه الجماعة الطاغية بنظمها ، على حين يحرص الإمام على مبدأ طمس الوعى الفردى ، كى يساق الشعب سوق القطيع ..وهم يحرصون مثل « فدا » على التفرد ، ولكن تفردهما أثرة ، فى حين هدف « فدا » اجتماعى على نحو ما أشرنا فى شرح معنى الموقف العام للمسرحية ، وكما سيتضح من حديثنا فى بقية الشخصيات وتطور موقفها . وهذه الوشائج المختلفة بين الأعمى والكسيح من جهة ، وبين الإمام « وفدا » من جهة ثانية ، هى التى تجعل لهاتين الشخصيتين وظيفة فنية فى الصراع الفكرى التجريدى للمسرحية .

وإنما كان القوال أشد القوم حساسية فى ترجمته للقلق الخبىء فى نفوس الفلاحين وموقفهم ، لأنه أخ القيثارى . وللقيثارى وظيفة نفسية فى إثارة الخواطر . فالأنغام سبيل السمو بالإرادة وإثارة المشاعر نحو المجهول وشحذ الهمة فى طريق المغامرة ، فزينة ترى أنه « لا يرد الرمق إلا القيثار » ، وغداً فى الأعلى لم ينفرج أمامه المضيق إلا بأصداء القيثار . وحين تبددت النغمات خارت عزيمة « فدا » وانطلقت أبخرة الحقد . وأنغام القيثار تثير الهمة ، لأنها تحرك مشاعر الحسرات ، فتدفع للخلاص . يقول هادى : « وهذا الضارب

بالقيثار سقام الوحشة فى تناغيمه ، لكن جولانه فى أتون الدنيا يلفح ألحانه ، فيجددها بحاثة عن الحسرة » . وهذه الحسرة تنقلب إلى ولولة لدى الضعفاء ، ولكن تتسامى بها الهمم التى تستنطق العبرة ، فتتطلع إلى دوار المخاطرة . يقول فلاح مشيراً إلى القيثارى فى الفصل الخامس (= المرحلة الخامسة) : هـــذا نكرهه . . . يبكى بغير دموع » . ويجيب هادى : « لأنه من صمت المحنة يستنطق العبرة ، ولكم يترك الولولة » وتعقب زينة : « لا ريب أنكم أعداء الدوار » . وفيما يخص القيثارى والقيثار ، نحن فى مجال الرمز العام ، وفى مجال صوفى كذلك إذ يرى الصوفية السماع أساساً لسمو الروح كما يراه الرمزيون أقوى دعامة للإلهام ، ولكن المؤلف يجعل للقيثار وظيفة فنية أيضاً ، لارتباطه بمغامرة « فدا » ، وبمشاعر الجماعة .

وشخصية « زينة » — ثم شخصية « هنا » ، أشد ارتباطاً بالموقف وبالخواطر النفسية والآراء الفلسفية لدى « فدا » . وكلتاهما تمثل نزعة خاصة تتيح لفدا أن يفضى إلينا بآرائه ، وكلتاهما مفتاح هام لفهم الموقف فى المسرحية ، ثم لفهم شخصية فدا نفسه . ولذا نتحدث عن الشخصيات الثلاث معاً فى ارتباطها بعضها ببعض .

منذ بدأت المسرحية يبدو « فدا » إرادة خالصة ، وعزماً مشبوباً . وحول هذه الصفة تتجلى فضائله ونقائصه . وهذا سبب إعجابنا به ، وسبب إخفاقه فى النهاية كذلك .

وليست العزيمة أو الولوع بالمغامرة مجرد فكرة عابرة لدى « فدا » ، بل هو مبدؤه الذى كرس له وجوده . وهو لا يعده مبدأ ذاتياً فحسب ، ولكن بمثابة شعار اجتماعى يتحقق به وجوده ووجود مجتمعه معاً . فهو المبدأ الحيوى الذى يجب أن يبرأ به شعب منى بشلل الإرادة . ولن يتحقق هذا المبدأ بمجرد التسليم به أو الإيمان به ، بل لابد من القيام به عملا ، ولهذا ينتهى إلى وجوب التضحية بالنفس ، ولكن النفس ليست أهلا للتضحية . ولا تجدى تضحيتها ، إلا حين يكون وجودها ثرى الجوانب ، بحيث تكون فى تضحيتها

قدوة . فبدون حمية ، لا رسالة للإنسان . ولن يعرف امرؤ ماذا يكون القضاء ، ولكن قد كتب بحروف من نار أن على المرء أن يحتفظ فى المحنة بصلابة عزمه حتى النهاية . ولا نجاة بالمساومة ، ولن يغنى شيئا عرق القلق ... إذا لم تستطع فلا عليك ، ولكن لا عذر إذا لم ترد . وباسم هذه الأفكار يقف « فدا » موقف العداء من روح الفلاحين الممثلين لدهاء الشعب فى المسرحية ، كما سبق أن ذكرنا . وأشد ما يضيق به « فدا » هو الحاول الوسط فلا شيء دون التضحية بالدم . ومن وقف بإرادته دون ذلك لم يحقق ذاته ، فليس أهلا للحب ، لأنه ليس حياً ، ذلك أن حياته موت . وهذا سبب سخط « فدا » على « زينة » . فهى فوق الدهماء لتعلقها بمن سمت إرادته ، ولكن مسئ ليتها أكبر ، لأنها لم ترد هذا السمو بعد أن شعرت بالقلق من أجله . ولذلك نرى « فدا » أصم على ندائها له تقول زينة فى المرحلة الأولى (= الفصل الأول) : « حبه لى .. هل استطعت أن أثيره؟ هل تهز النسمة معبداً من الرخام ؟ تنوح ، تموت عند عتبته .. » وفى زينة شطر شعبى برضوخها إلى اللهو ، ورقصها ترضيه لمسرة اللفيف ، وشطر آخر تتجاوز به أحاسيس الدهماء ، وتنفرد دونهم بالتعلق بفدا فى مغامرته . وكيف لفدا — ومبدؤه ما ذكرنا — أن يرضى منها بالموقف الوسط ؟ عليها أن تكون هى هى أولا ، أى تحقق ذاتها بجهدها ، فلا توزع مشاعرها أو تجزىء جهودها حتى تتسق مشاعرها مع من تتعلق به . ولكى تكون هى نفسها عليها أن تعتنق مبدأ التضحية ، وتسلك طريق المحنة ماضية فى الشوط حتى النهاية . فها هوذا « فدا » ينصحها : « هبى نفسك لنفسك ، هى لك أولا ... لا تعظم الهمة ولا تنجح إلا إذا وافقت معدن الذى يتقبلها ... هذا ضارب القيثار يفد علينا وقد تنسم الأحاديث من أفق إلى أفق فيقول : هنالك إله لم يرض إلا بلحم ابنه دماً وقرباناً ... الشمس تحترق لتنثر الشعاع ». وعلى حسب هذا المبدأ نفهم هذا الحوار بينه وبينها :

« فدا : عجيب أن تهبى نفسك لى أهون من أن تهبيها لنفسك .

زينة : لا أجدنى إلا ساعة أهيم فى طلبك ، أتعقب طفراتك وهدأتك .

فدا : ظلٌ يلزمني ، مانفعه ؟ .. هل أجرّ ميتةً ؟

زينة : إن الهوس الدائر فى سمائك كفيل بأن يبعثها .

فدا : الحياة لا تأتى من الخارج » .

ومبدأ « هبى نفسك لنفسك أولا » يذكرنا بمبدأ « براند » السابق فى مسرحية إبسن ، وهو مبدأ يتكرر فى تلك المسرحية ، وتعبير إبسن عنه أوضح : « كن أنت نفسك أولا » .

وزينة رمز الإنسانية المترجحة تشعر فى غموض بطريق الخير ، ولكنها تتردد فى سلوكه ، يعوزها مهماز العزيمة والتضحية . وهن المَلِك ليست أهلا للحب . ويمكن أن يقال ان الحب الذى يعوزها هو حب القسوة عليها كى تفيق . وهى قسوة تتفق ومبدأ « فدا » فى اعتناق التضحية،وفى العزيمة المجردة . ونوع قسوة الحب هو الذىمنحه الله ابنهعلى حب العقيدة المسيحية فقد أحبه،ولم يرض بسوى دمه قرباناً . وهنا أيضاً نعود إلى « براند » إبسن : تقول « أنيس » — زوجة براند وحبيبته فى الفصل الثالث من تلك المسرحية : « ولكن سيهجرك كثير من النفوس إذ تتطلب : الكل أو لا شىء » . ويجيب براند : ما يدعوهالعالم حباً لا أريده ولا أعرفه . إنما أعرف حق المعرفة حباً كحب الله . وهو حب ليس مائعا ولا وديعاً ، بل قاسياً حتى أهوال الاحتضار ، يريد الله أن تكون لمسات الدلال لطمات . ففى الزيتون ، بماذا أجاب الله ابنه المرتاع يتوسل إليه قائلا : أزح عنى هذه الكأس من العذاب ؟ هل أزاح عنه الكأس المرة ؟ كلا : فكان عليه أن يشربها حتى النهاية » . وما أشبه إجابة « زينة » حين طلبت من « فدا » أن يرفعها إلى سماواته — فيما سبق أن ذكرنا لها من نص — بإجابة أنيس لبراند حين قالت فى مسرحية إبسن : « نعم ، ليكن الأمر كما تقول . آه ! ارفعنى إلى حيث تصعد ، قدنى إلى سماواتك فى الأعلى ، لدىّ قوة الحميا ، ولكن دون بسالة ، أحيانا يعرونى خوف ، وأشعر بالدوار ، وتثقل بى قدماى نحو الأرض » . ويعقب « براند » على قولها بأن مبدأه فى التضحية عام للإنسانية

جميعاً : « أى أنيس !! هذا أمر لجميع الناس ، لا حل وسط ، أبداً ... » .
فالحلول الوسط جبن . يدين الإنسان عمله إذا وقف به دون النهاية ، وفى نطاق الشكل . حكمة « يجب أن تلاحظ لا فى مجرد القول ، ولكن فى سلوك الحياة » . وهذه القسوة عند براند هى ما يفهم من معنى الحب ، أو هى نوع الحب المفضل عنده حتى تستقيم الإنسانية — شأنه شأن « فدا » تماماً فى مسرحيتنا — وهو لذلك يسخر من الحب فى معناه الدارج ، الذى تتعلل به ميوعة الإرادة . يقول براند معقباً على ماقاله الطبيب الذى نصحه بالاعتدال فى مسلكه وبالتخلى عن قسوته : « الطريق ضيق وعر ؟ يهجرونه تعللا بالحب . ويتبعون المهيع الذلول الآثم ، معتمدين كذلك على الحب ، ومن ينشد غايته ، دون جهد ، يأمل فى النصر عن طريق الحب ، ومن هو على يقين بأنه فى ضلال ، يتلمس له ملاذاً فى الحب .. » . وتتكرر هذه الخواطر مراراً فى مجرى مسرحية إبسن ، كما ترد مراراً كذلك فى مسرحية بشر فارس .
ولنكتف بذكر بعض شواهد عليها من المسرحية العربية : يقول فدا لزينة : « ميزان الحق لا يعتدل إلا بعد خوض فى هول المحن .. » . وكذلك يقول : « أحب فيك ما أحبه لك .. أين القربان حتى يطيب جوُّ أملاكَ برائحة الثقة ، فيعيننى على صون إرادتى من كل خبث ؟ » وكذلك يكرر فدا « اسمى يمزق .. لم لا يكون للفورة أيضا حق فى طلب القربان ؟ » .

ومن ثم نوفق بين ضيق « فدا » بالحب — حين يكون بهجة ومدعاة ميوعة ، ولا يتطلب تضحية — وبين ولوعه به حين يكون تضحية ، كحبه لهنا . وعلى الرغم من النفور الظاهر بين « فدا » و « زينة » ، تبدو شخصيتها فرصة لإبراز جوهر مبدأ « فدا » وأثر هذا المبدأ . ذلك لأنها رمز الإنسانية المبلبلة الخاطر التى ضحى « فدا » من أجلها . و « زينة » من أجل ذلك أبرز من شخصية « هنا » ، إذ أن « هنا » تذوب فى شخصية البطل ، لأنها بمثابة تجاوب تام معه . فهى مؤمنة كل الإيمان بفكره الجسور ، مهيأة سلفاً لقبول تضحيته من أجل النصر . وما أشبهها بشخصية « أنيس » بعد زواجها من براند فى مسرحية « براند » لإبسن . فكل من « فدا » أو « هنا » بمثابة نشاز

فى جوقة الجماعة ، كما تقول « هنا » بعد صعود حبيبها « فدا » فى أوائل المرحلة الثالثة (= الفصل الثالث) من المسرحية : « نحن كالنقرتين على صدر دف كلتاهما الآن فى سبيلها ، سوف تشتبكان يوم يدوى طبل النصر ، وقد نشز على الأوزان الدارجة . حينئذ يلتصق القلب بالقلب يقتسمان عبء الغبطة » . وهذه الغبطة المألوفة لما يحن وقتها . فقد ذابت « هنا » فى سبيلها روحاً رقيقة صافية ، ولكنها نفذت إلى صميم دعوة فدا ، ولم تقو — روحاً — على تحملها ، ففاضت نفسها ، وكأنها تتويج لما فى التوراة من أن رأى الله جهرة مات .

و « هنا » — بصفاتها — أهل للحب ، الحب العطوف ، حب الحنو . فهى صورة للإنسانية فى مستقبلها . وكذلك كانت « أنيس » بالنسبة لبراند مع تفصيل يطول إيراده هنا . ومن خلال الشخصيتين : « زينة » ثم « هنا » تتجسد فكرة « فدا » فى التضحية . فهو معتز بذاته إلى حد الكبرياء ، حتى إنه يقارن نفسه بعيسى الرسول ، ولكن فى سبيل أى مبدأ يحرص « فدا » على التضحية ؟ لا يحدد مؤلفنا هذا المبدأ . فالتضحية غاية فى ذاتها درس للشعب أن يتسامى بإرادته فيثور على القيود التى يمثلها الإمام . وغاية ما نفهمه أنه يضحى من أجل غيره ، لا لنفع خاص به . فالانطواء والأثرة عمى وتخبط ، كما يقول « فدا » : « أى والله ! لا أجد مروءتى إلا حين أجد همتى قادرة على حياة غيرى .. تفهموا ما أقول : إنما تنشط حياتى عندما أقدر حياة غيرى حق قدرها . من أى وجه أقدرها إذا امتنعت على ؟ (الأعمى يقبل ويدور حول « فدا » حاملا الكسيح . زينة بين إعجاب وفزع) لابد لى من حياة غيرى (مضطرباً) لأن حياتى لا تخضع لى » .

وطبيعى أن يثير « فدا » بمبدئه جميع القوم من حوله ، وإن نال إعجاب بعضهم . ولهذا يرمى بالقسوة النفوس التى « تخلت عن جوهرها » فى نظره . وتنذره « زينة » قائلة فى الفصل الثانى (= المرحلة الثانية) : « ويلى منك ! الظلم جالس فى صدرك أنت . لا يبلغ رب ولا عاشق قسوتك ! أراك ترفق بدا جبلتها من ثلج ، فتمسح بها قلباً أنت خلعته وصلبته ... » ثم تتنبأ له أن

« ستكون أنت القربان » . ثم تقول له فى الفصل الرابع (= المرحلة الرابعة) « ضللت الطريق ، خفيت المعالم على وجدانك لما طوقته بالقسوة ... » . ثم فى نفس الفصل تتجاهله بعد صعوده ثانياً : « ... إن الدوار الذى ترعاه فى نفسك أبلغ هولا وأبعد استهواء ... أتراك جربت الحب ؟ هل تدرى ؟ تطالب الحب بما يفزع منه الحب نفسه .. تبتغى الملء الطافح .. » .

وهل لنا أن نذكر القارىء بأن « براند » اتهم كذلك بالقسوة فى مسرحية إبسن السابقة الذكر والتى نقارن بين الموقف فيها وفى هذه المسرحية ؟ .. اتهمه بها الفلاح حين نصحه « براند » أن يعبر المهالك لانقاذ ابنته ، فدعاه أن يخاطر بحياته فى سبيلها (فى الفصل الأول المنظر الأول) فقال له الفلاح إنه يرهب الموت ، لأن خلفه أمه وأهله ينتظرونه ، فأجاب « براند » بأن عيسى كانت له أم . وقد ضحى فتردد الفلاح برغم قوله براند. وهنا يقول له براند : « عد ! فحياتك طريق الهلك ! أنت تجهل الله ، والله يجهلك » ويصيح الفلاح على الأثر : « كم أنت قاس ! » . وبعد ذلك تتهم براند بالقسوة أمه كذلك حين يطلب منها التبرع بكل مالها ، لتموت عريانة من من أدناس المال طلباً للنجاة ، ويأبى أن يراها براند فى احتضارها إلا بعد النزول على رأيه ، فتقول له : « إن الله ليس فى قسوة ولدى .. » ويلفته ، الطبيب — الذى زار ابنه المريض — إلى الخطر الذى يتعرض له الابن ، وأن عليه أن يهاجر من المكان إلى مكان يستطيع أن يتحمل الطفل المريض جوه ، ولكنه يأبى لأنه يقيم فى هذا المكان تأدية لواجبه . وهنا يقول الطبيب : « دون فى كتابك الثرى بالمعانى جرعة مألوفة من الإرادة الإنسانية ، فإن حساب الإحسان ، أيها القسيس ، صفحته بيضاء لا رسم فيها فى كتابك » .

ولا سبيل لنا إلى استقصاء الشواهد التى يلتقى فيها « براند » مع « فدا » فى هذه القسوة فى الموقف ، وهى القسوة التى يعدها كل من « فدا » و « براند » نوعاً من الحب فى سبيل المبدأ ، وكلاهما يحب فى سبيل التضحية وكلمة « الدوار » تتكرر كذلك لدى الشخصين .

وقد أشرنا من قبل إلى عناية « فدا » بالنصر ،على أن التضحية عنده مقصودة لذاتها لزلزلة الرخاوة فى طباع القوم . ومن ثم كان إخفاق « فدا » نوعاً من النصر . وكان الربح فى خذلانه لنفسه . يقول هادى متوجها إلى القوم ، ومتحدثا عن مخامرة أستاذه التى رجع منها بالإخفاق بعد أن وجد « هنا » قد ماتت فى المرحلة الخامسة (= الفصل الخامس) : « يا لرقائق السمر ! الحمد لله ، أزعجت ظلالا طالما أغفيتهم عند هدأتها البلهاء ... أقليل هذا ؟ » ثم يقول بعد ذلك : « مضى إلى العلياء يستطلع ، هل وجد ؟ ليس المهم أن يجد » .

ونتساءل الآن لماذا أخفق « فدا » ؟ بل لماذا غامر ؟ وهل بين نوعى الإخفاق فى المسرحيتين صلة ؟ إنه يعرف أن النبات الذى يخلد فى نقرة الجبل أسطورة . وفى المسرحية نفسها ما يدل على الريبة فى أن الأعمى والكسيح قد أكلا منه . وقد أوردنا من قبل ما يدل على أن « فدا » إنما قصد إلى فضح السر حتى تزول هذه الرهبة للعالية ، وهى الرهبة التى تذل أعناق القوم . هنا يذكرنا إخفاقه أيضا باخفاق « براند » . فإخفاق كلا البطلين ثمرة القسوة التى اشتطا فيها باسم الحب . فخلا قلبها من العطف . ويتعرض « براند » فى الأعلى للبلاء من روح الشيطان ومن قسوة الطبيعة . وأمام الموت وتحت ركام الثلج فى الأعلى يصيح : « خبرنى يا إلهى ، أمام الموت .. ألا تمت بصلة إلى النجاة أن يريد المرء ما يريد بكل قواه ؟ .. » وهنا يرتفع صوت من ثنايا جلبة ركام الثلج المتهاوى يسحقه : « الله إله المحبة والإحسان » . وفى الأصل يعبر إبسن عن المحبة والإحسان بكلمة لاتينية ، وهى تتضمن فكرة الحب السماوى والعطف . وكذلك « فدا » فى مسرحيتنا ، ضل الطريق لأنه أفرط فى غلوه ، فخلت صفحة حياته من العطف ، وعلا بمبدئه فوق القدرة المألوفة . وقد بلغ به الحرص على تجديد قوى الناس إلى درجة الحقد عليهم . فغشت سحابات الحقد عليه الطريق . فحين يعود « فدا » فيجد « هنا » قد ماتت لأنه لم يأت بالحجر ليخبرها أنه حى ، يكون هذا آخر مظهر لقسوته على الناس ، فقد نسيهم على حين هو يشتط فى مبدئه من أجلهم ،

ولكنه يستمر في الرهان بصعوده ثانية ، فيستوقفه « القوال » متسائلا : « خبرنا أنت الذي يجسر على مطاولة الأبدى : هل وجه الأرض باطلا ؟ » . وهنا يستخلص « فدا » معنى الدرس الذى ألقاه على الشعب بمغامرته حين يقول : « باطل ؟ » (ينفى بإيماءة ثم يتابع) قد يكون .. من جراء الدم السمح يبذلونه في غفلة .. آلام الشر تغذو غرور الطين . (مهلة) الأرض كمثل السماء ، جدير بها أن تكتسب ، لكنها لا تمنح كنوزها حرة إلا إذا أسعرت بجمرات الأنفس الزكية ، فيعتز عليها كل هين ، وفيها يتأصل كل عارض ، حتى تفاهة الرمال تتبختر في تماويج سراب يرقرقه خاطر متشوق .. إنما العدم لنا ، نحن البشر ، إذا لم نمد حبالنا إلى قبة الخيال » .

والذى ينص عليه « براند » فى مسرحية إبسن — من أن حياته كانت بمثابة برق خلب أبصار القوم وقتا قصيراً فى مجرى حياتهم الحزينة الوديعة الرتيبة كى تتفتح بصائرهم — يحرص مؤلفنا أن يعبر عنه على لسان « زينة » و « هادى » فى المرحلة الخامسة (الفصل الخامس) من المسرحية العربية ، ففدا لدى هادى وزينة مثار إعجاب بعزيمته . وها هو ذا « هادى » يقول مشيراً إلى فلاح : « إذا انهد هذا الفلاح فإلى غير نهضة تربة أكول مصت عظامه حتى صبابات الضنى ، وهو راض يستمتع ببضع سنابل ... أما هو (يقصد فدا) — هو الذى كتم فى رئتيه مثل جلجلة الرعد — فمغنمة أن يطرح العدم الذى يحصره ، لكى ينهض بعبء الكون » . ثم يقول « هادى » مبيناً سبب الإخفاق ، ثم طريق البعث عن طريق الإرادة التى وجههم إليها فدا : « قتل الرب المحدث نفسه ، ولن يبعثه إلا بشر . سيأتى يوم اتسلق فيه منارة الأبد ، فاسأل سماءها ما يقتضيه الفوز من عروق تنفجر » .

وقد أصبح القوم بعد « فدا » يحدقون فى العلياء ، بعد أن كانوا يرهبونها . وهنا يترعرع الإمام ، يعارض الحميا الوليدة فى أذهانهم ، لأنه — وهو الرجعى فى وجهته — يخاف أن تهيب الحماسة بالمشاعر ، ولكن « زينة » تبارك هذه الانتفاضة ، وهى كما قلنا رمز الإنسانية التى زلزلتها رجفة المغامرة فى طريق البعث ، فها هى ذى تشيع « فــدا » فى صعوده الثانى بهذه العبارات : « متى تنزل به فزعة أخرى ؟ .. حماك الله .

نفضة بعد هذه وسرعان ما يهيب بى جناح كشاف حتى الشوط الأخير .. » . ولا يزال « فدا » حيا — بعد موته — بلرسه للشعب فى مغامرته، يسير على أثره « هادى » كما توصيه « زينة » قائلة : « سهل هادى، إنه لا يزال فيها (فى العالية) . إليه يحدقون ولن يكفوا . يا له من نصر أما حسبتهم يبلغونه .؟ نصر عابر ؟ نعم ، هل للبشر أن يفلحوا فى قطع الحبال تتشد سواعدهم إلى ذبذبة الجبن ؟ إرخاء الحبال برهة بعد برهة ، ذلك كسب عظيم (بعد مهلة) هب أستاذك ثقب المحظور ، إلا أن كره البشر الإعجاز لن يبطىء أن يلحم الثغرة ، أما هو فلن يعيب عن البصائر أبدا (فى بطء) . الباقى سر ماذهب ... أن يترك المرء الأرض عن رضى ، ذلك سبيله إلى الدوام . يترك الأشياء كلها حتى الحب ، تمجيدا للحب .. » وإنما الموت بالتضحية خلود ، و « الجرم هو أن نهلك تحت شناعة ظلم » كما يقول « فدا » بعد أن فقد « هنا » .

ولاخفاق « فدا » وظيفته أخرى فنية فى المسرحية . فقد تطور من داخله تطوره الوحيد . فهو قبل هذا الإخفق ذو مستوى واحد . وقد غمر بحبه « هنا » بعد أن قسا قسوة بالغة على « زينة » . وهذه رمزية محضة ، ولابد لفهمها أن نلحظ ماذكرناه من قبل من معنى هاتين الشخصيتين ، ولكنها رمزية مبهمة غائمة من حيث ارتباطها بباطنه لا بوقائع محددة . وإذا كان الإخفاق ذا هدف فنى فى المسرحية فمعنى ذلك أنه لا يقلل من قيمة الإعجاب بفدا الثائر فى تضحيته والمتطرف فى خلقه ، بل يكسبه هذا الإخفاق شيئاً من الحيوية . ولهذا يحرص المؤلف أن يستخلص العبر من سلوكه ، ويؤكد قيمة مبدئه على لسان « زينة » و « هادى » ، وبالنسبة لأثره فى الشعب حين تطلع بعد ذلك إلى الأعلى .

وليست معارضة الفلاحين بسواهم فى مسرحية بشر فارس بمعارضة طبقية . ذلك أن الشخصيات كلها فى المسرحية شخصيات شعبية ، فيما عدا الإمام . وتظل كلها من الفلاحين وبيئة الفلاحين . فلا يقصد بشر فارس سوى معارضة بين مستويات فكرية . وحيث إنه جعل تمرد « فدا » منصباً

على ميوعة الإرادة ، وانكباب الناس إلى الأرض ، فقد اتخذ من الفلاحين مثلا لهذه الرخاوة لارتباطهم بالأرض . وبهذا تتخذ صفة « الفلاحة » فى المسرحية طابعاً رمزياً أيضاً . ونظير ذلك فى مسرحية « براندا » حين يدعو براند لفيف الأقاليم « عبيد الأرض » لأنهم أسارى ميولهم الدنيا .

و « فدا » فى المسرحية يرفض مبدأ الإمام الرجعى الذى يقيس الناس بمعيار واحد كأنما يصبهم فى قالب كى يظلوا مكبلين بقيود القوانين والسنن الرتيبة ، فيتاح له بذلك أن يحتفظ بطغيانه . و « فدا » يأبى سلطان المستبد بالجماعة حين تنطمس شخصية الفرد ، لأنه ينشر بدعوته صلاح الفرد كى يكون الوحدة القوية لبناء مجتمع فنى . وها هو ذا يرد على الإمام قائلا : « استبد بكم ؟ يا لى من افترائلك ! الاستبداد بالعشيرة من فجور المستهتر بالسيادة وسفه الفاشل المتعالى » . ولكنه فى نفس الوقت ينشد توحد الكل فى مجتمع لا مكان فيه لموتى النفوس ولا لعبيد الغفلة وأسراء الرخاوة ، على أن يكون هو على رأس هذا الكل المتوحد ، بعد أن يقهر نواحى الضعف فيه فيبدله خلقاً جديداً : « الهاوية الصدع ، المطلع المطمع ، المسقط الخادع ، كل هذه يسويها نظر تصوبه النية الخالصة .. ويوم انحدر إليكم — ناسكا طاف بزوايا الغيب — سوف تطيحون عند قدمى ، كأنى الآن تطن فى مسمعى صرخاتكم ، تلتفون على وتسألوننى أن أفتك بهذا الكسيح وبهذا الأعمى ، لأنهما فتشا وقلبهما خلو من اليقظة » . وهنا يجب أن نفهم أن « فدا » لا يقصد من قومه أن يطيحوا عند قدمه لأنه سيستبدبهم ، فقد سبق أن أنكر فى صراحة هذا الاستبداد ، كما أنه يعارض كل المعارضة مبدأ الإمام فى النظر إلى الشعب بوصفه أدوات لعظمته . وفى هذه المعارضة يتمثل جوهر خلقه . وإنما أراد أنه يأمل أن يمحو — بمغامرته — وجوه الضعف التى مسخت وجوه الشعب ، فينساق الشعب إليه ، ويتوحد معه عن مبدأ . وهذا ما يقصده حين يريد الظافر بانتصار دائم على الشعب ، بخلقه من جديد ، ولكنه انتصار القاهر الظافر فى وقت معا — على نحو ما عبر عن ذلك بو لبر من قبل « عظماء الناس قاهرون لأممهم نفسها » .

ويلتقى فى هذا المعنى « فدا » مع « براند » حين نشد من شعبه كلا لا يتجزأ ، حيث يرى الله فى هذا الشعب حفيد دم وقد عاد قوياً فنياً.. وسبق أن أوردنا نص ذلك من تلك المسرحية .

وليس ذكر « فدا للنسك وزوايا الغيب إلا ظاهراً صوفياً يستر الفكرة الاجتماعية وراءه ، كما تقطع بذلك النصوص المتوالية فى المسرحية . وما أشبه شخصية الإمام فى مسرحية بشر فارس بشخصية عمدة الإقليم ثم بشخصية العميد الكنسى فى مسرحية « براند » .

أما وقد ذكرنا مسرحية براند لإبسن ، ونحن بسبيل شرح الموقف ومغزاه فى مسرحية بشر فارس ، فإننا نشير مع ذلك إلى الفروق الكثيرة المتعددة الفسيحة بين طرق تصوير الموقف فى كلتا المسرحيتين . فبناء مسرحية بشر فارس — كما أشرنا من قبل — يعتمد على مجال منطقى تدور فيه أفكار تتصارع ، على حين يركز إبسن الموقف على أعماق نفسية واجتماعية يتضح فيها الموقف من خلال الواقع النفسى الرهيب المروع . وهذا أمر يطول شرحه ويقصر المجال هنا عنه ، على أننا لا يعرونا أدنى شك فى تأثر الأستاذ بشر فارس بمسرحية « براند » تأثراً عميقا فى الموقف العام ، وفى كثير من التفاصيل التى أوردنا بعضها .

وقد ألف إبسن قصة سماها : « براند الملحمى » . وعلى الرغم من أنه لم يتمها ، فقد حولها هى نفسها إلى المسرحية التى سماها « براند » . وكذلك فعل الأستاذ بشر فارس ، فقد ألف قصة سماها : « رجل » ، طبعها فى القاهرة عام ١٩٤٢ م ؛ ثم حولها هى نفسها إلى مسرحية باسم : « جبهة الغيب » التى نتحدث عنها

وقد قلنا إن إبسن صور شخصياتها تفيض حيوية وعمقاً فى بعدها النفسى وكذلك جعلها متصلة بالواقع الاجتماعى والسياسى فى الفترة التى ألفها فيها : كانت فترة صراع بين الألمانيين وشعوب الشمال ، وكانت الحرب قائمة آنذاك بين بروسيا والدانمارك ، وهى الحرب التى انتهت باقتطاع جزء من

الدانمارك، وفيه مقاطعة سايفيج ، وقد تعرف إبسن ببعض من اشتركوا فى الحرب من الجنود ومنهم « برون » الذى عرفه فى روما ، حيث كان يقيم فى تلك الفترة التى كتب فيها قصته : « براند الملحمى » ، ثم مسرحية « براند» واسم هذا البطل المسرحى قريب من اسم الجندى المذكور كما هو واضح . وكل ما كتبه إبسن فى تلك الفترة يفيض ضيقاً بضعف من كان يدعوهم شعوب الشمال ، وفيها وطنه ، كما أن فيها الدانمارك — ويفيض كذلك بغضاً وحقداً لا يعرفان اعتدالا على البروسيين والألمان . وقد ذكرنا أنه كان يقيم فى روما آنذاك ، ومن رسائله فيها رسالة يسخط فيها على جماعة من الدانماركيين ذهبوا إلى كنيسة كان قد مدح فيها أحد القسس الشعب الألمانى ، ودعا لانتصار بروسيا . فرأى إبسن أن مجرد الذهاب إلى ذلك المكان الذى مدح فيه الألمان كفران بالوطن . يقول فى تلك الرسالة لصديق له إذ يذكر سخطه على أولئك الدانماركيين : « يمكن أن تتصور إلى أى مدى عرانى الغضب عندما كنت أجد نفسى وسط قطيع هزيل ، وحين كنت أشعر بالابتسامات الخبيثة من خلفى . . » وإذن فابسن — وتبعاً له بشر فارس — يرى كلاهما أن القوم بحاجة إلى « رجل » تثير همته المتطرفة حمية شعب متخاذل ، وكل منهما يتطلع إلى توحد الشعب مع بطله المستهين بالمغامرة والفداء . وقد حرص كل منهما حرصاً تاماً على ألا يحدد شريعة هذا البطل ، واكتفى أن يتخذ منها إطاراً تصويريا لموقف هو فى جوهره مدنى اجتماعى سياسى .

ولكن أى أحداث آثارت بشر فارس حين كان يكتب مسرحيته ويصور موقف بطله ؟ إن تاريخ نشر القصة الأولى : « رجل » — وهى التى حورها إلى مسرحية — يرجع إلى عام ١٩٤٢م ، ولابد أن نرجع إلى أحداث ماقبل تلك السنة لنرى ما أثار ذهن بشر فارس إلى تصوير الموقف تصويراً رمزياً ظليلا كثيف الظلال ، يستر وراءه معانى اجتماعية وسياسية هامة . وربما كان يتهم بشر فارس خارج مصر ، فى بلده الأصلى : لبنان ، حيث الجبل الذى ألفه فى حياته ، وصوره بالعالية فى المسرحية . ولابد — للقطع

برأى فى ذلك — من الرجوع إلى تفاصيل حياة بشر فارس فى تلك المدة ، إذ قدرنا أن عمله لم يكن سوى محاكاة لآراء لم يستغرق فيها بواقعه ، ولم يفعل سوى ترديدها . وهذا ما على أصدقائه ومعارفه أن يفعلوه .

ومسرحية « إبسن » فيها هضم للواقع ، وتمثيل له فى آفاق نفسية بعيدة كثيرة الاتساع ، ولكن معانيها مستقلة تقوم بنفسها ، ولها من جذورها النفسية ما يجعلها وحدة مستقلة لا يتوقف فهم رموزها على تعرف ملابسات صاحبها ، وإن كان فى الوقوف على هذه الملابسات فى فترة كتابتها ما يكشف عن مغزاها العميق من واقعه هو ، ولم يفعل ذلك بشر فارس . فمسرحية غير مستقلة بذاتها ، ويفترض فيها أن مبررات الموقف من الواقع معروفة لدى المشاهد سلفاً ، مستقرة فى ذهن القارىء من قبل بدئه القراءة ، فلا ينير له المؤلف السبيل من تصوير حادث اجتماعى أو تحديد معالم أو أبعاد . وعلى الرغم من ذلك لا ينبغى أن يمر هذا النتاج الفريد فى أدبنا المسرحى دون تقويم له ، حتى يكون خطوة لنمو أدبى آخر يتجاوزه باستيفاء أسس النضج الفنى الذى به يغنى أدبنا فى مجال جديد قد تحقق نظيره فى الآداب العالمية .

مسرحية إفيجينيا

لإسماعيل البنهاوى

هذه المسرحية — الفائزة فى مسابقة الكتاب الأول للمجلس الأعلى للعلوم والفنون — هى باكورة نتاج المؤلف فى فن المسرح : وقد اختار أن يمتحن موهبته الفنية فى موضوع من صميم دراساته التى تخصص فيها ، وهى الدراسات القديمة . وحديثنا عنها هنا بمثابة درس للناشئين، وما يتوافر لهم من اطلاع وثقافة فنية .

وموضوع التضحية بافيجينيا مشهورة فى الأساطير اليونانية على الرغم من أنه لم يرد فى هوميروس . فلم يعترف شاعر الملاحم الأكبر بأسطورة تقديم إفيجينيا قربانا أو قتلها على المذبح بعد تقديمها، بل إن ما ذكره فى الإلياذة عنها يدل على جهل عصره بالأسطورة ، إذ يقول فى الكتاب العاشر من الإلياذة — أى بعد عشر سنين من وصول الحملة اليونانية إلى طروادة، وعلى لسان أجا ممنون (أبيات ١٤٤ - ١٤٧) : « لدى فى قصرى ثلاث فتيات : كريستوميس ولاوديس ، وإيفيناسيه ، وسأدع له (لأخيليوس) الخيار بينهن ، ودون أن يقدم لى هدية ما ، سيعود إلى قصر أبيه من تروق لعينيه من بينهن » ، ولكن شعراء اليونان — وبخاصة شعراء المسرح — أقروا أسطورة تقديم إفيجينيا إلى المذبح ، وإن لم يتفقوا على تفاصيل ما حدث لها . وهى عندهم جميعا بنت « أجا ممنون » و « كليتمنسترا » .

وحين هم الأسطول اليونانى بالإبحار من ميناء « أوليس » لمحاربة الطرواديين انتقاماً من ابن ملكهم باريس ابن بريام الذى هرب مع هيلينة زوج مضيفه : « منيلاوس » عوّقت الرياح إبحار الأسطول . واستشار الكاهن « كالخاس » الإلهة أرتميس ، فطلبت ثمناً لتهدئة أمواج البحر أن يضحى

بابنة أجا ممنون قائد الحملة ، وهى إفيجينيا ، فأرسل والدها فى طلبها معتلا بأنها ستتزوج بالبطل أخيليس . ثم يختلف رواة الأسطورة بعد ذلك فى مصير إفيجينيا : فمنهم من يرى أنه قد ضحى بها على مذبح الإلهة أرتميس فى أوليس . وأقدمهم شاعر اليونان أيسخيلوس فى مسرحيته : أجا ممنون إذ تستقبل الجوقة بطل الحملة عند عودته بوصف منظر التضحية المثير على المسرح ، وبمشهد من الأب الحجرى القلب . ويتبعه فى وصف هذه التضحية سوفوكليس فى مسرحيته : إلكترا ، ثم شاعران من اللاتينيين : لوكريتوس فى مجموعة أشعاره الفلسفية التعليمية ، « فى طبيعة الأشياء » . وكذلك هوراس فى رسائله الهجائية . ومما يقوله « هوراس » فى تلك الرسائل : « وهكذا دنس قواد الإغريق فى وحشية المذبح العذرى للآلهة ديانا (هى عند الرومان مقابلة لأرتميس اليونانية) بدم إفيجينيا » .

وبهذه الرواية فى مصير إفيجينيا أخذ الزميل البنهاوى فى المسرحية التى نقدمها ، على حين يرى آخرون أن الإلهة أرتميس (أو ديانا) قد أخذتها الشفقة بالفتاة البريئة ، فقدتها بظبى ، ونقلتها — على غير علم من الكهنة — إلى « توريس » حيث صارت كاهنة . وممن أخذ بهذه الرواية الأخيرة فى الأسطورة يوربيدس فى مسرحيته : « إفيجينيا فى توريس » ، ثم فى مسرحيته الأخرى : « إفيجينيا فى أوليس » ، وهى التى تمت بصلة — فى طريقة علاجها للموضوع وتقديمها للحدث — إلى المسرحية التى نتحدث عنها . وممن تابعوا هذه الرواية من يرون أنه قد وجدت على المذبح — بدلا من الظبية — جثة فتاة أخرى شبهت لهم بإفيجينيا . وآخرون يرون أن فتاة اسمها إفيجينيا قد ضحى بها على مذبح « أرتميس » ولكنها كانت ابنة هيلينه من زواج سرى لها مع « تيزيه » قبل اقترانها بمنيلاوس ، فلم تجرؤ « هيلينه » على الاعتراف بها . ومن هؤلاء « أوفيدوس » و « ستيزيكورس » . وبهذه الرواية الأخيرة تأثر الشاعر الكلاسيكى الفرنسى « راسين » فى مسرحيته : إفيجينيا ، ولعله خير من عالج الموضوع ، على الرغم من أن مسرحيته تلك ليست من عيون مسرحياته بعامة .

وإنما أوردنا طرق الروايات القديمة المختلفة فى الأسطورة ، لنتبين فى ضوئها أصالة مؤلفنا . ولا تهم تفاصيل أحداث الأسطورة بقدر ما يهم تطويعها وتكييفها بحيث تعالج شئون الناس ، وبحيث يصبح القالب الأسطورى إنسانياً غير غيبى . فمثلا نعرف أن يوربيدس ذو نزعة جريئة فى هدم العادات والتقاليد المتصلة بالعقائد الفاسدة لعصره ، وأنه مشهور بمهاجمة الشعائر الفاسدة وتعدد الآلهة فى زمنه ، يؤكد ذات الإنسان حين يصور هذه الشعائر الفاسدة ، ويثير الشكوك حولها إذ يعارض الطهر والبراءة بآثار المبادىء الوحشية غير الإنسانية ، كما يريدها ويطبقها الكهنة ، سلاحهم إيهام الناس بالبدع والخرافات ، وإن أدى عملهم إلى هدم قدسية العقائد والآلهة معاً . وقد أثارت جرأة يوربيدس هذه — تجاه العقائد الفاسدة لزمنه — سخط معاصره شاعر الملاهى : أرستوفانس ، فى مسرحيته التى عنوانها : الضفادع . وفيها يوحى بأن فى سخرية يوربيدس من الشعائر والعقائد — على هذا النحو — هدماً للدعائم الخلقية التى يعتمد عليها المجتمع فى بنائه . وبهذا الطابع كانت الأسطورة فى مغزاها الإنسانى ذات قيمة خاصة لعصر يوربيدس . وقد بلغ هجاء يوربيدس لتلك العادات الوحشية قمته فى تصويره مصير إفيجينيا ، ورحمة الآلهة بها — حين فدتها بظبى — من قسوة ذلك المصير الذى أراده لها الكهنة . وهو فى ذلك يقصد إلى هدم الخرافات التى ينشرها الكهنة استجابة منهم لأثرة وحشية ممثلة فى الشعائر الدامية ، على أن فى طابع المسرحية الغيبى ، وطريقة معالجة يوربيدس لها ، ما يدل على معنى آخر ، وهو قبول هذه الشرور بوصفها وقائع حاضرة تتعرض لها الإنسانية ، لأنها نتائج طبيعية لفساد العالم وبؤس الإنسان ، وزيغ المجتمع فى عقائده ، بما للمجتمع من سلطان على المشاعر الفردية . فالأب « أجا ممنون » يضطر أخيراً لكبت عواطفه وللاستسلام لحكم المجموع ، وللرضوخ لشعائر الكهنة الفاسدة ، بعد أن تقصر حيله . وهو استسلام الأبى العصى الشديد المراس . بعد المقاومة الشديدة وعلى أثر معاناة منه لكل ما يثير النفس ويمزق القلب من مشاعر فى مواقفه المختلفة فى المسرحية .

أما «راسين» الفرنسى فقد أبى أن يسير على طريقة يوربيدس فى معالجة الأسطورة ، على الرغم من تأثره بيوربيدس فى مواقف درامية جزئية فى المسرحية . ذلك أنه تأثر به فى بعض ما عرض فى مجرى الحدث من تحولات : فى رجوع أجا ممنون عن رأيه بعد أن بعث برسالة لاستدعاء ابنته مستدرجاً إياها بأنها ستتزوج من أخيليس ، إذ أنه أرسل رسولا آخر برسالة سرية يحذرها فيها من الحضور ، كما تأثر به فى وصول إفيجينيا مع أمها كليتمنسترا وهو وصول مفاجىء يدهش له «أجا ممنون» نفسه ، فلا يفقد بذلك عنصر التشويق والتأثير فى مجرى الحدث . ثم أنه تأثر به كذلك فى اللقاء المروع بين البنت والأب ، والكشف عن الحيلة التى لجأ إليها فى منعها من الحضور إلى المعسكر ، وفى الجهود التى تبذلها الأم والبنت أمام الأب لمنع التضحية بها ، وظهور عجز الأب عن نجاتها على الرغم من حرصه عليه . وإلى جانب هذا التأثر — فى مواطنه السابقة — تظهر أصالة راسين واضحة كل الوضوح ، فقد نقل المأساة ، فجعل محورها الصراع الإنسانى ، على طريقة الكلاسيكيين فى تصويرهم الوعى الباطنى للصراع النفسى . فتبدو وحدة مسرحية راسين فى تصويره موقف الخطر الذى يهدد إفيجينيا . وحتى الفصل الثالث منها نشهد جهود الأب المتوالية التى لا تخمد أوارها فى سبيل نجاة ابنته ، ثم فى سبيل تضليل أخيليس الذى لم يكن يدرى شيئاً عن استدعاء إفيجينيا ومخادعتها بأنها إنما تحضر للمعسكر ، لا لتذبح ، بل لتتزوج منه . وحين خفق الأب فى هذه الجهود يقف أمام تهديد أخيليس ورجاوات زوجته وابنته موقف البائس الممزق القلب ، المتبدد فى نفس الوقت فى كبريائه وسلطانه . وهى حيرة نفسية بالغة القوة بين العاطفة ، عاطفة الأبوة ، والواجب — واجب التضحية فى سبيل المجموع ونجاة الحملة . ويطبع فى تصويرهذه الحيرة طابع بطولة نفسية على المسرحية ، يقرب ما بين «راسين» و«كورنى» الشهير بمثل هـــذه المواقف . وتبدو عاطفة الأب مشوبة كذلك فى حرصه على نجاة ابنته على ألا يزوجها من أخيليس الذى أهانه حرصاً على كرامته . ويساعد الحدث الثانوى الذى اخترعه راسين وهو حب «أريفيل» لأخيليس — وما نتج عن هذا الحب من غيرة عمياء — على حل المسرحية حلا طبيعياً إنسانياً محكماً . فقد

أعاد الكاهن استشارته للآلهة ، فعلم أن المقصود بالتضحية هى إريفيل ، وهى ابنة هيلينه الزوجة الآبقة ، ولكنها ابنتها من الزواج الذى كانت قد عقدته سراً مع « تيزيه » ، كما سبق أن أشرنا . ويعترف راسين أنه لولا اهتداؤه لشخصية إريفيل لما اتخذ الأسطورة موضوعاً لمسرحيته . « فأى احتمال أدنس به المسرح حين أعرض عليه الفتك المروع بفتاة فاضلة حبيبة مثل إفيجنيا ؟..» وبهذه النظرة اكتسبت مسرحية « راسين » طابعاً ملائماً لعصرها ، كما اكتسبت الشخصيات فى سماتها العامة كذلك طابعاً يتفق وعصر راسين . فشخصية يوليسس (وهو أديسيوس) وهى الشخصية التى استبدلها راسين بمنيلاوس فى مسرحية يوربيدس — شخصية سياسى من رجال القصر لعهد لويس الرابع عشر ، قوى لا يتردد . وعلى الرغم من الطابع الملحمى لشخصية أخيليس فى مسرحية راسين فإن لديه إحساساً فريداً بالشرف ومعناه يقربه من عصر راسين ، ثم إنه مرتبط بالحدث برباط آخر يعمق من إنسانيته ، وهو الحب العميق لأفيجنيا . وفى هذا الحب تبرير إنسانى لما اتصف به من قسوة ومن أريحية فى وقت معاً . وكذلك الأب أجا ممنون ، تحمله الكبرياء ، ويلجئه القواد إلى قبول التضحية بابنته ، كما يحكى هو فى بدء المسرحية . ويتحاشى راسين عرض منظره مع القواد على المسرح ، لأن عرض مثل هذه المواقف يضعفها نفسياً وفنياً كما هو واضح ، فى حين لا نراه إلا أباً ممزق القلب ، تغلب عواطفه الإنسانية دائماً على طموحه وأطماعه وتشبثه بمكانته . فهو ضعيف ، ولكن ضعفه إنسانى رحيم غنى بمشاعر كريمة . وتنسى «كليتمنسترا» الأم كبرياءها ، فى حين تحافظ على مشاعر الوالد ، وتأبى أن تهينه ، ولكنها تنطلق إلى حد الجموح فى الدفاع عن ابنتها كوحش يحمى صغيراً له مهدداً بالفناء . وفى وجه غيرة « إريفيل » وحقدها الدفين المتطرف ، يظهر طهر إفيجنيا ، مع تشبثها بالحياة ، وحرصها على السعادة المنتظرة ، بالزواج من البطل ، وتعلقها بهذا الحب الإنسانى الطاهر العنيف الذى لا يطمس مع ذلك حبها لوالدها وحرصها على مكانته ، وعمق شعورها بالواجب . فهى إغريقية اسماً ، ولكنها فرنسية كلاسيكية فكراً ومشاعر . فمحور مسرحية راسين هو صراع العواطف الإنسانية الكريمة المتضاربة ما بين حب أبوى وحب وطنى ،

ثم حب وجدانى مشبوب ربط ما بين فتاة طاهرة وفتى بطل محارب ، تقترن شجاعته القصوى بعواطفه البالغة المدى فى الرقة والإباء . وفى تسامح إفيجينيا مع منافستها إريفيل ، وخضوعها فى ذبحها لأمر السماء ، وبدافع حبها لأهلها وقومها ، ثم فى خضوعها لأمر والدها ، وإغضائها عن الشتائم والإهانات من خصمها فى كل ذلك طابع دينى يقربها من عقلية المسيحيين كما هى فى كتب العهد القديم . وفى هذا كله نحس أنها إنسانة أكثر مما نحس بأنها أرستقراطية وابنة ملك الملوك البطل أجا ممنون . ولقد بلغ من صبغ راسين لمسرحيته بصبغة العصر أن بعض النقاد الفرنسيين يرى أن إفيجينيا راسين ذات هدف سياسى ، لأن الغرض منها بيان ضلال الجماعة ، وهجاء النظام الاجتماعى فى عهد لويس الرابع عشر .

وفى ضوء هذه المعارف الضرورية — فى نظرنا — نستعرض الآن مسرحية الزميل البنهاوى ، لنرى مدى أصالته فى معالجة الأسطورة التى تبعد فى جوهر أحداثها وروحها عن عقلية عصرنا أكثر أضعافاً مضاعفة مما كانت تعد عن عقلية الكلاسيكيين من معاصرى راسين .

ومسرحية الزميل البنهاوى فى ثلاثة فصول : فى الفصل الأول منظر واحد وفى الفصل الثانى منظر ذو ثلاثة مشاهد ، وفى الفصل الأخير منظران . وتبدو أصالة المؤلف فى أنه لم يتبع عن قرب لا راسين ولا يوربيدس ، بل كان أقرب إلى الأسطورة الأصلية على حسب روايتها الأولى التى أوردناها فى صدر المقال . وكذلك فى اختيار شخصياته ، فهو يجعل إفيجينيا تصحبها أختها إلكترا إلى « أوليس » بدلا من أن تصحبها أمها كليتمنسترا عند يوربيدس وعند راسين ، وإن كان هذا الاستبدال غير معلل فنياً فى مسرحية البنهاوى ، ولا وجه له فيما نرى إلا إثارة المشاعر برجاوات الفتاة الجميلة المشبوبة العاطفة تجاه القواد والجلادين قبل التضحية ، فى المنظر الأخير . وهو منظر سنعود بعد إلى الحديث فى قيمته الفنية . ويجمع البنهاوى بين أوديسيوس (يوليسس) وبين منيلاوس ، فى حين اقتصر راسين على القائد الأول بعد

أن أغنى شخصيته فى بعدها الاجتماعى والنفسى ، واقتصر يوربيدس على الثانى مع إيراده اسم القائد الأول فى المسرحية .

وقد أسقط البنهاوى رباط الحب الذى عقده راسين بين آخيليس البطل وإفيجينيا . وقد قلنا من قبل إن راسين أفاد منه فى الافتنان فى تصوير صنوف الحب بين إفيجينا الفتاة الطاهرة المشبوبة العاطفة ، السمحة الخلق ، وبين حبيبها النبيل المتعالى الوفى الأريحى .

واقتصر البنهاوى على بعث دواعى الحب الأسرى بين الأب وابنتيه وصدام هذا الحب بواجب العقيدة . كما تقضى الشعائر الزائفة المتحكمة فى الجماعة . ونرى أن المسرحية خسرت بعد حذف مؤلفنا للحب العاطفى ، إذ أعوزها بذلك بعد إنسانى لعاطفة يتمشى تصويرها مع طبيعة الحدث ، ويمكن بها إسباغ روح العصر وعواطفه على الشخصيات ، بحيث يقرب جوهر الأسطورة من عقولنا . وللزميل البنهاوى الحرية طبعاً أن يقتصر على ما يشاء من جوانب . ولكن على أن يغنيها فى أبعادهاالإنسانية . وهذا ما سنرى مدى توفيقه فيه ، من خلال استعراض حدث المسرحية وشخصياتها .

أشرنا من قبل إلى أن راسين بعد عن يوربيدس فى إنهاء الحدث بحل إنسانى عن طريق إحلال إريفيل — المحبة الحقود — محل إفيجينيا فى التضحية ، فى حين أنهى يوربيدس مسرحيته بتدخل الإلهة « أرتميس » وفدائها لافيجينيا بظبى ، ونقلها إلى معبد توريس ، مما ينص راسين أنه لا يتمشى مع العقلية الكلاسيكية ، ولا يتفق وقاعدة أرسطو من أن الحدث يجب أن يحل بنتيجة مأخوذة من مجراه فى المسرحية . ويظهر أن نفس السبب الأخير هو الذى حمل البنهاوى أن يحل الحدث بتقديم إفيجينيا قرباناً وذبحها . ولهذا الحـل ميزة على راسين فى أنه بسط الحدث ، فلم يضاعفه بحدث ثانوى كما فعل راسين حين جعل إريفيل تشرك — على طريقتها — إفيجينيا فى حب أخيليس حباً غير متبادل . وفى الوقت نفسه لم يلجأ البنهاوى بذلك إلى ما هو خارج عن طبيعة الحدث من خوارق تتفق مع عقلية القدماء كما فعل يوربيدس ،

ولكن مما يلحظ أن البنهاوى جارى الأسطورة فى هذا الحل فى بساطة لا تبين عن عمق ، حين أنهى مأساته بالقربان البشع ، دون توكيد لذوات الشخصيات وجهودها فى الصراع ضد الشر الذى يدهم فتاة طاهرة بريئة . ولشرح ذلك بعض الشرح علينا أن نستعرض بعض الأحداث الجزئية لفصول المسرحية :

فالفصل الأول يجرى فوق ظهر سفينة فى الماء . وواضح أن المؤلف يقصد ميناء أوليس وإن لم يسمه . يقف الجنود ينتظرون عودة الكاهن « كالخاس » من استشارة أرتميس وإضائها كى تهدى ، الرياح المعوقة لإبحار الأسطول . ويسود القلق القواد لطول غيبة «كالخاس » ، ويبدو هذا القلق —على الأخص— لدى منيلاوس ، فى حين يبدأ غامضاً مكبوتاً فى نفس القائد العام « أجا ممنون » الذى يتوقع أن تنتقم منه الآلهة ، لقتله ظبيها المقدس فى صيده . وإدارة الحوار تدل على تفتح موهبة ، وحسن استعداد ، وشىء من البراعة فى تنويع المشاعر للشخصيات . فأجا ممنون متكبر جبار مستهتر بالشعائر . ويهاجم منيلاوس وإياس صخب الجند واستهتارهم ، لأنهم كالقطيع يساقون إلى حرب لا مغنم لهم فيها ولا اهتمام بها . ويوافقهما أخيليس فى أن الجند لا يريدون الحرب ، ولكنه يجحد التهوين من شأنهم لأن عليهم العبء الفادح فى سبيل النصر . والحوار كشف عن طابع عصر الأسطورة الملحمى ، حين كان الشعب يمحو المكانة ، بمثابة آلات ووسائل لعظمة الأسياد . وبهذا الطابع تضؤل العقبة التى أمام أجا ممنون فى سبيل إنقاذ ابنته من التضحية ، لأنا نتخيل أنه لا يخشى الجند ، بعكس ما كانت عليه الحال فى مسرحيتى يوربيدس وراسين . فهو لا يخشى سوى القواد من رفقته فحسب . وإذا علمنا من مجرى الحوار كذلك أنه لا يؤمن بالآلهة ، بل يتحداها ، توقعنا أن عاطفته الأبوية ستقوده إلى بذل الجهود الكبرى فى سبيل نجاة ابنته . وكان ثم مجال لصراع نفسى لو أراد أن يفيد منه البنهاوى ، ولكنا نرى أجا ممنون سرعان ما يرضخ لأمر القواد ، وينزل على رأى جماعتهم فى ضرورة التضحية دون مقاومة تذكر من جانبه .

وأعجب من ذلك أن يتفق القواد جميعاً على ضرورة القيام بالتضحية ،

فلا يبدى منهم معارضة ضعيفة سوى أخيليس . وطبيعى أن يكون أسرعهم إلى تطلب التعجيل بالتضحية منيلاوس ، لأن الحرب معبأة فى الحقيقة لتحقيق غرضه .

وفى هذا التوحد وشبه الإجماع فى القرار العام ضعف أى ضعف للأبعاد النفسية للشخصيات . فيوربيدس نفسه يجعل منيلاوس تتردد فى الأمر ، حين يرى إفيجينيا . وتهزه مشاعرها وبؤس أمها ، فيعتزم الاحتيال لنجاتها بعد أن كان قد عاب مثل هذا الاحتيال على أخيه أجا ممنون . وهذا تعميق نفسى يكسب شخصية منيلاوس حيوية بها وتفوق شخصيته فى المسرحية العربية . ويدعنا يوربيدس — كما يدعنا راسين — نتخيل الضغط الفادح الذى تعرض له « أجا ممنون » من القواد ليحملوه على التضحية بابنته ، بأن يحكى « أجاممنون» ذلك فى عبارات تفيض أنات وشكوى فى مفتتح المسرحية الإغريقية والمسرحية الفرنسية ، مما يفسح مجالا رحباً للخيال فى أعماق الأب الآسية ، فى حين يضعف هذا الخيال فى عرض مجمع القواد وسرعة خضوع الأب لهذا التحكم القاسى فى مسرحية البنهاوى .

هذا فيما يتصل بالحديث فى حوار الفصل الأول ، وعلينا أن نقرر بعد ذلك أن بقية الحوار فى هذا الفصل استطراد وفضول لا يمتان للحدث فى المسرحية بسبب فنى . فمثلا السخرية من الجند وصخبهم استطراد قد يبين عن معنى اجتماعى عام ، ولكن لا صلة له بشخصيات المسرحية فى الموقف . وكذلك الحوار الطويل بين إياس وأوديسيوس فى شأن مشاعر الثانى بالنسبة إلى هيلينه حين تنافس الأمراء على خطبتها ، فسرعان ما كف أوديسيوس عن المنافسة ، وآثر زوجته بنيلوب الوفية ، وجمع شمل الإغريق حول منيلاوس أخى أجا ممنون ، فحسم بذلك النزاع ، وأخذ منهم البيعة بالدفاع عن هيلينه وزوجها . . . فكل هذه الخواطر مقحمة على المسرحية ، شأنها شأن خواطر إياس فى غيرة أوديسيوس على هيلينه وبخاصة بعد أن هربت مع باريس ، لأنها أحبته ، فى حين كانت هذه الغيرة ضئيلة عقب زواجها لأنها لم تكن

تحب منيلاوس . ويلتحق بذلك ندم مينلاوس على استضافته باريس بن بريام . فواضح أن كل هذا الحوار مقحم تماماً على الحدث ، وبمثابة الخواطر العارضة.

ثم ما دخل الحديث عن حرية الإرادة فى وجه القضاء السابق ؟ هـــذه مسألة فلسفية لا يعمقها الحوار ، ولم تترك أى أثر فى مجرى الحدث بعد .

وتظهر كبرياء أجا ممنون فى صلف ، بل تبلغ حد الغرور حين يسخر من الآلهة ، ويظهر أنه سيتنكر لقرار القواد إذا حكموا عليه بما يخالف رأيه . ويتعارض ذلك مع سرعة انصياعه لقرار الجماعة عقب ذلك ، فى استسلام لا يكاد ينم عن إحساس أبوى .

وموجز القول أن الفصل الأول يحسم أمر النزاع فى التضحية بافيجينيا فى يسر يكشف عن ضحالة الشخصيات ، وتتضح هذه الضحالة فى صورة منفردة حين يعرض القواد استغلال اسم أخيليس طعمة لاستدراج إفيجينيا إلى المذبح أمام أخيليس نفسه ، فيمتعض قليلا ثم يدعهم يفعلون .

وبذلك يخسر الأستاذ البنهاوى موقفاً كان يمكنه أن يعمق به البعد النفسى لأخيليس على أثر علمه بهذه المكيدة لافيجينيا وأنها دبرت باسمه دون علم منه، ثم ثورته عقب ذلك حين علم بها ، على الرغم من عدم حبه لافيجينيا كما هى الحال عند يوربيدس ، ولن نذكر راسين الذى عمق بعد البطل نفسه بما هو أقوى كثيراً من ذلك على نحو ما سبق ذكره .

وبعض عبارات الحوار بين أجا ممنون وأوديسيوس فى المسرحية العربية فيها تماسك وربط بالحدث ، وبالخواطر الاجتماعية الدائرة حول الحرب ومسئوليتها وبهذه العبارات يفرض الحل على أجا ممنون باستدعاء ابنته وخداعها ولكنه فرض خارجى محض . والحديث الفردى الأخير فى الفصل على لسان أجا ممنون بمثابة الندم والاستسلام الذى لا يدل على صراع ، لكنه خواطر عادية ومبتذلة بل متكلفة أحياناً .

والمشهد الأول من الفصل الثانى موضوعه إخبار إفيجينيا بالخبر السار

الكاذب أنها استدعيت لتزف إلى أخيليس على عجل وقبل إبحار الحملة . وفى هذا المشهد تتضح معالم مميزة لشخصية إلكترا الأخت الوفية المرحة المتفائلة المعتدة بنفسها ، فى حين تضؤل المعالم النفسية للبطلة إفيجينيا ، فتبدو مسيرة تائهة لا إرادة لها . وقد يكون فى خواطرها فى العبادة والتقوى والنفور من الزواج إرهاص بحرصها أن تكون كاهنة لا زوجة ، وفى ذلك ما يتفق وحكاية الأساطير اليونانية عنها عقب تفديتها بظبى ، مما يربطها بشخصيتها الأسطورية القديمة ، ولكن هذه الخواطر نفسها تضعف موقفها فى المسرحية ، بل تمحوها بوصفها إنسانة تتصارع فى باطنها المشاعر الحيوية . وفيما يتعلق بخواطر إلكترا فى الحب والزواج والآمال ، نرى ما رأيناه فى عبارات الحوار فى الفصل الأول، أنها اقتحام وثرثرة لا خيط فنى لها فى مجرى الحدث والموقف الدرامى فيه .

وسبق أشرنا إلى أنا لا ندرى سبباً قوياً لاستبدال إلكترا بكليتمنسترا فى صحبة إفيجينيا إلى المذبح ، ولا نعرف لماذا تختلف الأم عن رفقة ابنتها إلى الزواج السعيد كما تتوقعه . وفى بقية حديث نساء الجوقة ما يكشف عن بعد اجتماعى للحدث ، وما يبين عن شىء من صراع طبقى ، وعن ظلم الامتيازات وتأليه الأبطال على الطريقة اليونانية ، ولكن هذا البعد الاجتماعى ليس مجسما فى شخصيات المسرحية ، بل فى صورة خواطر وأفكار معلقة ، ومسرودة على لسان نكرات مسرحية ، فهى تمر على هامش الأحداث ولا تعمقها.

وفى رأينا أن المشهد الثالث فى هذا الفصل لا قيمة درامية له،وهو فى موضعه يفقد كل عنصر التشويق ، ولو حذف لما ضر المسرحية ، بل إن حذفه يزيدها تماسكاً .

والفصل الثالث تقديم إفيينيا على المذبح قرباناً للآلهة « أرتميس » .والمنظر الأول فيه دهشة الأختين لبرود الاستقبال ، بعكس ما كانتا تتوقعان ، مما ينذر بالسوء . ولكن المشاهد لا يثار لديه عجب أو استغراب ، فالمنظر فى موضعه معلوم له قبل أن يراه .

وسرعان ما يخبر أجا ممنون ابنته بجلية الأمر فى المنظر الثانى ، فتعلم أنها لم تدع للزواج ولكن للتضحية بها . وهنا يعروها فزع مبرر . ويسوق المؤلف هنا خواطر على لسان أجا ممنون أن هذا القربان تكفير عن خطيئة الأب بقتل ابنته . وهى خواطر تتفق مع عقائد الاغريق فى التضامن الأسرى فى المسئولية ، وأن المرء يؤاخذ عن خطيئة ارتكبها أصل من أصوله . ومثل هذه الخواطر توغل فى إغراب الحدث ، وإبعاده عن عصرنا ، بل عن العصر الكلاسيكى نفسه الذى كان يحرص على إقرار المسئولية الفردية أولا ، وأن كل نفس بما كسبت رهينة .

وبهذه المسئولية الفردية ، وبالصراع النفسى الواعى ، تميزت المسرحيات وعن بعدها الإنسانى منذ الكلاسيكيين حتى اليوم . وبديهى أن هذه المسئولية الفردية لا تعزل الفرد عن المجتمع ، ولا تفصله عن التضامن الاجتماعى فى مسئوليته ، ولكنها تجحد تبرير الشرور باسم اللعنة التى كانت تخضع لها الأسرة كلها على حسب أساطير اليونان ، فى طابع ميتافيزيقى مرده القدر الذى تستبهم حكمته على عقول الناس . فكان مسلماً لديهم أن الخطيئة لا يكفر عنها سوى الخطيئة ، وأن الدم والشرور تقود إلى الدم والشرور ، لا فصل فى ذلك بين فاعل الشر والمتعرض له ، بل المهم هو سلسلة الجرائم المتصلة فى صورة صراع عام يتعرض له الأشخاص وراثة أو تحكماً ، خضوعاً لسلطان أعمى ، وعلى الرغم منهم. وكما قلنا لم تعد لهذه النظرة قيمة فى الصراع الإنسانى الفنى للمسرحيات منذ الكلاسيكية .

وفى هذا المنظر تبرز شخصية إلكترا إلى المكانة الأولى فى المسرحية . ولا يخفى ما فى حوارها من براعة وتدرج منطقى فى أكثر العبارات ، وهى هنا تقوم بدور كليتمنسترا فى مسرحية راسين ، بل إن بعض عباراتها مقتبس — فيما نرى — ومطابق تماماً لعبارات كليتمنسترا عند راسين . وعلى الرغم من ذلك فإن محاولة إلكترا إثناء القواد عن قرارهم فى القيام بالحملة الحربيـــة ، وسبابها لهيلينه العاهرة والزوجة الآبقة ، وحديثها عن شرف منيلاوس وموقفه الذى يجب أن يتخذه من زوجته الهاربة بإهمالها واحتقارها ، كل ذلك مقحم

وبعيد عن مجرى الحدث ، وفيه إضعاف للموقف المتصل اتصالا وثيقاً بالمشاعر الإنسانية . فصلته واهية سطحية بهذه الأفكار المنطقية التى فات أوانها بالنسبة للموقف فى المسرحية .

ومن الغريب أن أوديسيوس يحذر من مغبة إغضاب الجند إذا لم تبحر الحملة ، مع أنه اتفق — مع القواد الآخرين فى الفصل الأول — أن الجند لا مصلحة لهم فى الحرب ، وهم غير حريصين عليها ، على أن هذا التحذير بعد ذلك فى غير موضعه ، فقد فات أوانه كذلك . . واستثارة نخوة أخيليس من جانب إلكترا كى ينقذ إفيجينيا دافع خارجى ، كان يجب أن ينبع من دخيلة شخصية أخيليس نفسه ، كما هى الحال عند يوربيدس ، وكانت دوافعه أقوى عند راسين ، كما اتضح مما ذكرنا من قبل . ولا تترك هذه الاستثارة إلا صدى ضئيلا فى نفس أخيليس فى مسرحية البنهاوى ، فيقتصر على قوله : « لو أن لى القدرة على كل هؤلاء . . » ، فى حين نرى أجا ممنون الممزق القلب يتحول فجأة ويعتزم الدفاع عن ابنته ، ولكن بعد أن تكون إفيجينيا قد صممت على التضحية بنفسها ، استجابة لنزعة دينية وطاعة لأمر والدها ، دون ذكر للوطنية وفداء الوطن ، مما يفقرها من هذه الناحية ويجعلها دون إفيجينيا يوربيدس . ولا يثنيها عن عزمها توسلات أختها المشبوهة ، بل تتقدم فى ثبات بعد الجزع الذى أبدته فى بادىء علمها بالأمر . ويضحى بها على المذبح أمام النظارة فى منظر مروع لا يثير الخوف المطلوب فى المسرحية ، بل يثير الرعب ، مما يعرض المسرحية لاستدرار رخيص للعواطف . ونعلم أن الرومانتيكيين لا يرون بأساً من عرض مناظر القتل على المسرح اقتداء بشكسبير ، ولكن الفرق واضح بين اغتيال عطيل لديدمونا مثلا وبين تنفيذ حكم الإعدام فى إفيجينيا ، وكذلك بين انتحار « روى بلاس » بالسم فى مسرحية « روى بلاس » لفكتور هوجو ، أو انتحار شاترتون وموت « كيتى بل » فى مسرحية ألفريد دى فينى وبين المنظر الشنيع فى استئصال عنق إفيجينيا على مذبح أرتميس فى مسرحيتنا .

وتنتهى المسرحية بتمنى « أجا ممنون » أن يبيد الآلهة ، وبندم أخيليس

على التفريط فى واجب إنقاذ إفيجينيا ، فى كلام هو صدى رجعى للأحداث. ولكن هل يقصد المؤلف من ذلك إلى إنكار سلطان الشر المتحكم فى الجماعات عن طريق شيوع الخرافات العقائدية ؟ أم هل يقصد أن يناصر معالم الطهر المهضومة المهددة دائماً بعالم الشر الذى يتغلب على كل منطق وكل محاجة ؟ ولعله كذلك ينعى على الإرادة الإنسانية قصورها عن توكيد ذاتها تجاه ما تؤمن بأنه الحق .

فقد اختفى وعى هذه الإرادة الرشيدة فى المسرحية ، واغتيلت اغتيالا باسم مبادىء غير إنسانية . وفى هذه النواحى تقرب المسرحية من نظيرتها عند يوربيدس ، مع فارق هام أن هذه المسائل فى مسرحية يوربيدس كانت لها أهمية حية مرتبطة أوثق ارتباط بالأسطورة ونظام ذلك العصر .

ولا بأس عندنا أن تتعدد وجوه المعانى الحيوية للعمل الأدبى ، ولكن على أساس من بناء فنى محكم ، ومن خلال شخصيات حية تتصارع فى موقف حيوى ذى أبعاد نفسية واجتماعية تصور أفكاراً عميقة ، ونرى فى المسرحية باكورة إنتاج خصب تبشر هى به ونتوقعه من مثل الزميل البنهاوى عن ثقافة واطلاع وحرص على تنمية المقدرة الفنية التى تراءت سماتها الأولى فى هذه المسرحية .

بريشت (١)

مؤلف هذا الكتاب مدرس للغة الألمانية والأدب الألمانى فى جامعة « كامبردج » ، وهو يعرض فى الكتاب حياة بريشت وعمره ، وموقف النقاد من نتاجه ، ثم يستعرض مسرحياته الأولى مع التعليق على بنائها وقيمتها وهدفها ويشرح بعد ذلك نظريات بريشت فى مسرحه الملحمى ، وينقدها مبيناً تطوره فى النقد . وأخيراً يعرض تحليل مسرحياته الأخيرة التى كانت سبب شهرة بريشت العالمية .

وبريشت رائد المسرح الحديث فى ألمانيا عقب الحرب النازية . ولد فى ١٠ من فبراير عام ١٨٩٨ م فى مدينة أجسبورج فى بافاريا . ولم يكن قد مضى على توحيد بسمارك لألمانيا أكثر من سبع وعشرين سنة ، توحيداً كان له أثر فى تقدم ألمانيا سياسياً واجتماعياً . وصحب ذلك نمو اقتصادى ويقظة سياسية . وكانت صنوف التقدم هذه فى مختلف المجالات هى المادة الحيوية لنتاج بريشت الفنى . فقد زاد أفراد الشعب الألمانى من ٦١ إلى ٦٥ مليوناً ، بعد أربعين عاماً من قيام الرايخ البسماركى . وتحولت الدولة من زراعية إلى أن أصبحت أقوى دولة صناعية فى غرب أوربا . وبعد أن كان ثلثا الشعب فى القرى أصبح الثلثان فى المدن . وصار عدد من لهم حق الانتخاب أكثر من أربعة ملايين ، عام ١٩١٢ ، بعد أن كانوا مائة وأربعة وعشرين ألفاً . وساد الشعب عقب هذا الرخاء الاقتصادى نزعة عمياء إلى الحرب ، فى تعصب وطنى بالغ مداه ، وعلى يد رأسماليين قساة ، مما خطا بألمانيا إلى الحرب العالمية الأولى . وكان لذلك أثر فى توجيه « بريشت » نحو الشيوعية فيما بعد ، تمرداً على طغيان

---

(١) عرض وتلخيص ونقد لكتاب رونالدجراى R. Gray ، عنوانه : Brecht – مقال كتب لمجلة المجلة ، العدد الحادى والسبعين ، ديسمبر ١٩٦٢ – وكثيراً ما عرضت وتعرض لبريشت مسرحيات على مسارحنا العربية .

الرأسمالية المسيطرة آنذاك . فقد أبغض ما يسود المجتمع من ولوع بالعنف . وبدا بعضه فيما يحكى من ذكرياته لذلك العهد ، إذ اتخذ سفاكاً من أهل « اجسبورج » مثالا لهذه النزعة فى القسوة فى المجتمع وسيطرة الرأسماليين فيه .

ولا ينبغى أن نهمل أثر نشأة بريشت فى عقيدته الدينية . فهو ثمرة زواج غير موحد ، إذ كان أبوه كاثوليكياً وأمه بروتستانتية ، وهذا يشرح لنا كيف لم يتمسك بشىء من العقائد المسيحية . وقد اهتم بالخلق والفضائل عن نزعة شيوعية لا عن نزعة دينية ، على أنه سئل مرة : أى أدب كان له التأثير الأقوى فيك ؟ فأجاب سائله : « لا تضحك . . التوراة ! » . وهذه الإجابة لا يصح أن تستر عنا حملته القاسية على الشرائع وبخاصة المسيحية . وتتجه سيدة ستيزوان الفاضلة — فى مسرحيته التى تحمل نفس الاسم ، وهى من أواخر مسرحياته — إلى الآلهة الصينية فى صيحة يائسة يتضح فيها موقف بريشت نفسه من الديانة ، إذ تقول : « لابد أن ثمة خطأ ما فى عالمكم . فلماذا تكافأ الرذيلة ؟ ولماذا يصاب الإنسان الخير بمثل هذه العقوبات الشديدة ؟ » . وهذه الصيحة بقايا من قراءة للتوراة ، على الرغم من دلالة المسرحية اللادينية ، ولكن جانب السخط فيها ينم عن تمرد المعتقد ، لا عن برود الجاحد . وهذا ما يفرق بينه وبين الشيوعية بخاصة . ثم هو يفترق عن الشيوعيين كذلك بأنه برجوازى فأبوه مدير مصنع . وهو ينتمى من جهة أبيه وأمه إلى طبقة الفلاحين ولكنه على أية حال ابن الشعب ، وقد تربى فى المدارس العامة . وفى عام ١٩١٧ م دخل جامعة ميونيخ ليدرس الطب ، وقطع دراسته فى العام التالى لاستدعائه للخدمة فى الحرب .

ويقص صديق من أصدقائه حادثة عرضت له أيام الدراسة لم يلحظها حتى الملاحظة أحد من النقاد . فقد كان بريشت مع زميل آخر له فى الفصل من ضعاف التلاميذ فى الفرنسية واللاتينية ، وكانا معاً مهددين بالرسوب آخر العام . وحاول زميله أن يحصل على درجة أكبر مما أخذ فى اختبار من الاختبارات فمحا بعض الأسطر المصححة وكتب بدلا منها ليحمل بذلك المدرس على تحسين درجته . وسرعان ما اكتشفت حيلته وضرب ، واتخذ بريشت لنفس

الغاية حيلة أبرع : فأضاف عبارات صحيحة لما سبق أن كتب ، وسطر تحتها بالقلم الأحمر على أنها خطأ . وتقدم لمدرسه متسائلا كيف تكون مثل هذه العبارات خاطئة ؟ ولم يكن المدرس قد ألف مثل هذه الحيلة الماكرة ، فاستدرك ، وغير درجته ، ونجح بريشت إلى الفرقة التالية . فقد أكد بريشت — فى هذه الحادثة — طاعته وخضوعه ، ولكن فى سخرية ماكرة . فهو لم يزعم أن له حقاً فى الحصول على درجة أكبر فى الاختبار ، ولكنه طلب إخراجه من دائرة ضعاف التلاميذ تصحيحاً لخطأ مصدره سوء تقدير جهوده .

وهكذا كانت صفات شخصياته المسرحية : فمثلا شخصية جاليليو فى مسرحية « جاليليو » (١٩٣٩ م) شخصية الماكر الذى يحتال للحصول على مقاصده . يتناقض مع نفسه ، ويسلم لخصمه بأقيسته ، ليواصل بحوثه ، فهو يسالم اليوم ليواجه فى الغد معارضيه ، وفى مسرحية « آل هوراس وكورياس » ، يظفر المحارب الذى يعدو فى صورة الهارب ليقضى على خصوم يتابعونه عدواً متفرقين لتفاوت مسافة ما بين كل منهم وبينه . وفى مسرحية : « الأم » — وهى مقتبسة من قصة جوركى — تستعير « بلاجيا فلاسوفا » أقيسة خصمها كأنها أقيستها ، تهدف بذلك إلى إثبات زيف تلك الأقيسة . ولا شك أن لهذا كذلك صلة بالديالكتية . وفى الحق كان بريشت موزع الخواطر فى صراع باطنى يبدو فى نتاجه . فإلى جانب مكره المغرض يبدو تعاطفه مع الفضيلة التى تمارس من أجل الفضيلة ذاتها ، بدون نظر لنتائجها . ويبدو هذا التعاطف فى مسرحياته الأخيرة على الأخص . فجاليليو يعنى بالإخلاص للحقيقة ، والأم شجاعة بالإقدام والتضحية والإخلاص للواجب ، وسيمون ما شار فى مسرحية « رؤى سيمون ما شار » ، فتاة شديدة الحماسة لوطنها على نمط جان دارك ، ومسرحية : « سيدة ستزوان الفاضلة » موضوعها إمكان القيام بأفعال خيرة ، وموضوع « مسرحية دائرة الطباشير » العدل الاجتماعى فى الاشتراكية ، ولكن هذه المسرحيات كلها حوار دائم بين مطالب الفضائل فى ذاتها وتكييفها الماكر على حسب الملابسات الاجتماعية التى قد تتطلب نفاق المحتال وتلون الحرباء .

واشتغل بريشت ممرضاً بالجيش . وتركت مناظر مستشفيات الحرب اثرها فى شعره الغنائى فى سن العشرين ، ولكن أثر هذه المناظر قليل فى مسرحياته فيما عدا « الأم شجاعة » و « قضية لوكولوس » ، وفيهما يبدو بغضه الشديد للحرب . ثم عاد بريشت من الحرب وقد انجابت الغشاوة عن عينيه فيما يخص وحشية الطبائع ، ليشارك مواطنيه الآلام والجوع ويعانى أثر ضياع أحلام العظمة الكاذبة . وقام أفراد الحزب الشيوعى — ومنهم « بريشت » — بمعارضة تجديد الجهود الحربية لاستعادة أحلام الكبرياء الوطنية ، ولكنهم أرادوا أن يعارضوا النازية بنظام لم يكن خيراً من الذى عارضوه ، ولم يكن تأييد بريشت للحزب الشيوعى صريحاً أول الأمر . فحتى مسرحيته القصيرة : التدابير المتخذة (١٩٣٠) ، لا نعثر على إشارة صريحة للحزب الشيوعى ، فقد كان حتى ذلك الوقت فوضوياً فى نزعاته الخلقية والسياسية ، رافضاً كل خضوع لنظام يحد من حريته .

وتزوج بريشت عام ١٩٢٢ م . واشتغل بالمسرح فى ميونيخ ، ثم صار مساعداً فى برلين لاثنين من كبار المخرجين المسرحيين لعصره : « ماكس رينهارب » و « وأروين بيسكيتور » . وقد عارض التعبيرية والرومانتيكية فى مسرحياته لتلك الفترة (حتى عام ١٩٢٧ م) مما جعله مشهوراً ، وزاد من شهرته ظهور ديوانه الغنائى الذى عنوانه : « مواعظ أسرته » (١٩٢٧ م) . وهو فى ديوانه ساخر ، متأثر بكيبلنج وبودلير وفيون ورامبو ، غائص فى تصوير أوحال الوجود وشروره . هذا ، ولم يكن بريشت قصاصاً ناجحاً .

وانتهت فترة الاضطراب التى أعقبت الحرب باستقرار نسبى يكشف عن كثير من مساوىء النظام الرأسمالى . وبدا لبريشت والمفكرين اليساريين أن الرأسمالية تجاوزت الحد فى إفراطها على يد النازيين الذين كانوا يعتمدون فى إقامة حكمهم على الممولين وكبار الصحفيين . وبرز الحزب النازى قوى فى تاريخ ألمانيا لأول مرة عام ١٩٣٠ ، فكسب مائة واثنى عشر مقعداً فى الريشتاخ . ومن هذه الفترة — فترة الضمور الاقتصادى وتهديد طغيان النازية — بدأت تظهر مسرحيات بريشت ذات النزعة الشيوعية الصريحة . وفى نفس

الوقت ظهرت مسرحياته التى كانت تمثلها منظمات العمال . فسرحية : « التدابير المتخذة » التى تعالج الطرق الشيوعية فى اضطرابات الصين ، أخرجها ومثلها جماعة عمال برلين عام ١٩٣٠ م — والمسرحية الثانية عنوانها « الذى يقول : نعم » تدافع عن تبعية الفرد الكاملة لأهداف المجموع حتى التضحية بالنفس . وقد مثلها تلامذة المدارس فى نفس السنة . وفى مسرحية الأم (١٩٣٢) ، كان دور الأم هو الدفاع عن قضية الشيوعية ، وهى من طبقة العمال ، حادة المزاج تمثل فى خلقها شخصية بريشت . وقد لعبت دورها « هيلين ويجل » التى تزوجت بريشت عام ١٩٣٨ م . وبقيت الممثلة الأولى فى مسرحياته . ومن أجلها كتب ذلك الدور . وهذه المسرحيات ذات النظرة الحزبية توحى بأن بريشت قد أقنع نفسه فى صراحة بالحاجة إلى العنف . وقدر بهذا أن يواجه خطر النازية . وعلى حين كان يظهر استعداده للمسالمة بما يبديه من التسامح ، كان ينضم فى فنه إلى أولئك الذين يرون مقابلة العنف بالعنف . ولا ينبغى أن ننسى أن العالم كله قد اتخذ وسيلة العنف ضد النازية دون أن يفرض سلطاناً طاغياً على الأفراد نحو ما أراد بريشت أن يفرضه بشيوعيته . وسرعان ما منع عرض مسرحية الأم على الجمهور عام ١٩٣٢ م . ثم كانت الكارثة ، فسيطرت النازية على الحكم بدون سفك دم عام ١٩٣٣ ، فأجبر بريشت على ترك ألمانيا ، وصودرت كتبه وكذا مؤلفات مشاركيه فى نزعته . وقد أوشكت ابنته أن تقع رهينة فى يد النازيين لولا مغامرة أحد العمال من الإنجليز مغامرة خطيرة لانقاذها وهذه حادثة تراءى أثرها فى مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ، حيث غامرت جروشا بإنقاذ طفل الحاكم . وعلى الرغم من سلامة أسرته ، لم يتخذ الخطوة التى كان يتوقع اتخاذها منه ، فلم يذهب إلى روسيا ، بل تردد فترة ما بين النمسا وسويسرا وفرنسا ، ثم استقر فى الدانمرك . فلم يتركها إلا لزيارات — بين الحين والحين — لباريس ونيويورك ، للإشراف على إخراج مسرحياته . ومن أجل ذلك زار نيويورك زيارة استغرقت من الربيع حتى الصيف من عام ١٩٣٣ م . وبرغم ذلك لم يقطع صلته بالشيوعية . وربما قصد من بقائه بعيداً عن مركز الشيوعية

أن يظل نشاطه ملحوظاً فى خارج حدودها ، وإذا كان التقرير الصحفى لزيارته روسيا مرة واحدة صحيحاً ، فإنه يضيف سبباً خر لرفضه الإقامة فى روسيا ، ذلك أنه أعرب عن عجزه عن تلك الإقامة حين سئل ، معتذراً بهذا الاعتذار العميق المرح : « لا أستطيع أن أوفر لنفسى السكر الكافى للشاى والقهوة » . ويمكن أن يكون هذا السكر كناية عن أشياء كثيرة . وعلى أية حال لم يجد فى فى روسيا ما يجتذبه .

وعشية الحرب ترك بريشت الدانمارك إلى استكهولم ، ثم إلى فنلندا عام ١٩٤٠ م . ومن هناك استخرج إشارة دخول للولايات المتحدة ، ولم ينتفع بها إلا فى ٢١ من يوليو عام ١٩٤٠ م . وفى ذهابه إليها عبر بلاد السوفييت حتى « فلاديفستك » حيث أبحر فى أمان فى المحيط الهادى إلى الولايات المتحدة. ويدل مسلكه هذا على أنه أبى أن يكون داعية لحرب ، كما تدل على ذلك مسرحياته التى بدأت تظهر منذ عام ١٩٣٧ م ، وعنواناتها : « الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث » و « بندقية الأم كرار » ، و « الرءوس المدببة » و « الرءوس المستديرة » . وهى تقف حيال النازية والشيوعية معاً موقف هجوم ، على ما يشوبها مع ذلك من نزعة اشتراكية — حقاً قد تعرض بعد ذلك لقضية الشيوعية فى أشعار غنائية قصيرة وفى بعض مسرحيات ، مثلا فى مطلع دائرة الطباشير القوقازية ، التى كتبت ما بين ١٩٤٤ — ١٩٤٥ وفى « أيام الكومون » ، ولكنه فيها جميعاً يرى أن الشيوعية هى المعارضة المأمولة للنازية ، دون دعاية للشيوعية ذاتها بوصفها مذهباً ويظل مضمون هذه المسرحيات إنسانياً أكثر منه سياسياً . ومن عام ١٩٣٧ م حتى عام ١٩٤١ م ظهرت المسرحيات التى وطد بها شهرته العالمية — إلى جانب مسرحية دائرة الطباشير المتأخرة عنها قليلا فى تاريخ ظهورها — وهى « الأم شجاعة » و « حياة جاليليو » ، و « سيدة سيتزوان الفاضلة » و « السيد بونتيلا وخادمه ماتيو » ، وفيها يستعرض صنوف السلوك الإنسانى ليتعاطف المرء معها أو يتمرد عليها ، وليسائل نفسه فى كلتا الحالتين عما يجب أن يفعل فى مثل هذه الملابسات . فليس فيها غموض فى الصراع المسرحى كما كان فى نتاجه

فى العشرين ، ولا تصريح برسالة كما فى مسرحياته فى سن الثلاثين . وفى هذه المسرحيات الأخيرة لا ينصح بريشت بفعل الشر فى سبيل تطلب الخير . وجوهرها إنسانى سمح ، يؤكد العدالة ويدعو إلى الفهم عن طريق الإقناع . وفيها ينتقل من الغنائية الذاتية إلى عذاب الفكر ، ومن التجاوب مع شئون الحياة اليومية إلى السخط على تفاهاتها ، ومن التعاطف مع صنوف البؤس إلى النفور من شهوات الأثرياء . فطهارة الإنسانية هى التى حرص على توفيرها وإن كانت مضامين الشيوعية هى المخرج على حسب ما يفكر فيما بينه وبين نفسه .

ومن الخطأ أن نعد بريشت متأثراً بنماذج كتاب وطنه ، كجوته مثلا ، فقد كان يحقرهم . وقد تأثر بآداب الصين ، وبنزعة كونفوشيوس ، داعية الإصلاح الإنسانى المسالم الذى عانى النفى مثله .

وعلى أثر عودته من الولايات المتحدة تغيرت نظرته إلى المسرح ، فقد قرر فى كتابه : « الأورجانون الصغير فى فنون المسرح » (١٩٤٨ م) — أن وظيفة المسرح أن يكون مبعث مسرة قوية للعامل لا حدود لها من حيث هى متعة فنية ، ولكنها مصحوبة بمخاوف تطور دائم . وبالاختصار : اتجه بريشت إلى عناية بالفن وفلسفته : « فأيسر صورة للوجود ليست فى تقرير حالة العمال ظاهراً أو عرضاً ، ولكن فى الفن » . وهذا مسلك المتأمل ، ولكنه ظل مرتبطاً بالمسلك الثورى ، بحيث لا نستطيع التوفيق بينهما إلا بأن بريشت يرى أن يشف التصوير للواقع عن الغاية منه ، دون تصريح به يفسد العمل الفنى . وهذه مسألة بريشت فى الحقيقة فى سنيه الأخيرة . وقد زار ألمانيا الشرقية عام ١٩٤٨ م ، ثم استقر فيها عام ١٩٤٩ . وظل هناك — فيما عدا بعض رحلات قام بها — حتى نهاية حياته . وقد فضلها على النظام الاقطاعى الرأسمالى فى ألمانيا الغربية ، على أنها كانت دون ما ينشد من مثال . وفى نفس الوقت عنى بالحصول على جواز سفر بوصفه مواطناً نمسوياً ، ووضع حسابه فى بنوك سويسرا . ولم يضطر قط إلى الانتفاع بهذه التدابير الاحتياطية ، ولكن اتخاذها يدل على وجهته الفكرية . وقد هيأ بها نفسه لترك ألمانيا الشرقية ، لأنه

قدر أن الثورة الصناعية ربما تكون قد انتهت فيها كما انتهت فى روسيا . وقد عانى أول صدام بها حين سحبت مسرحيته : « دعوى لوكولوس » من أول عرض لها عام ١٩٥٠ م ، ثم حين قمعت الحكومة حركة نفور بالعنف عام ١٩٥٣ م . فنشر رسالة احتجاج اضطر إلى تعديلها ، ولا يعرف بالضبط أى نوع من الضغط مارسته الحكومة عليه آنذاك . وقد اقتنع فى أواخر حياته بأن الشيوعية أوحت له بها الملابسات ، ولم يقتنع بها فى التجربة والواقع .

وحملته طبيعته الماكرة الحربائية — كبجاليليو فى مسرحيته — على الوقوف عند الحل الوسيط ، بممالأة الحكومة ، للتأتى للوصول إلى غايته الإنسانية من أدبه . ومنذ عام ١٩٤٩ م أقيم مسرح « الأنسامبل » ليخرج بريشت به مسرحياته وما يقتبسه من المسرح الكلاسيكى . وكان يكرر للممثلين الذين يدربهم فى الإخراج أنه لا يحاول أن يبين أنه على حق ، بل يجتهد أن يكشف كيف هو على حق . ويعد هذا التواضع تطوراً منه ، بدلا من عقيدته التقريرية فى سنيه الأولى . ويكرر كذلك لهم أن عليهم أن يتجاوبوا هم أنفسهم مع أدوارهم ليتألقوا فيها . وكان فى إخراجه لا يحترم النص ، ولا يقدسه ، بل يضيف إليه ويحوره مقرباً إياه من الواقع ، متخذاً حياله نوعاً من التسامح كتسامحه مع العالم من حوله . فهو يعتقد أن النص مفروض على الجمهور . وظل ضد العقلية المذهبية على الرغم من تشيعه للمذهب ، بل حرص أن يكون إنسانياً فى مسرحياته . وكان أهم مظهر لذلك نزعته الديالكتية المرنة التى قضت على تعصب الجمود المذهبى ، وإن ظل وقوفه ، عند الحلول الوسط مخجلا حقاً ، كتفكيره فى أن فرض الاستبداد فى سبيل الغاية أولى من مراعاة حرية الفرد .

وقد مات فى ١٤ من أغسطس عام ١٩٥٦ م قبيل زيارة فرقة مسرح الأنسامبل للندن بقليل . وفى السماح له بهذه الزيارة من جانب حكومة ألمانيا الشرقية ما يدل على موافقتها أن يسمع صوته فى العالم ، بعد أن كانت مسرحياته مريبة . وقد ظلت قبضة الحكومة مصلطة عليه طول حياته فيها . وربما أطلعتنا الوثائق — التى لم تكتشف بعد — على ما يؤكد أنه لم يكن شعبياً فى ألمانيا الشرقية

ولا لدى النقاد الشيوعيين فى روسيا . وربما تسومح معه لأنه رئى آنه ليس خطيراً ، وأن السماح بعرض مسرحياته وقراءتها سيساعد على تكوين مذهب أكثر إنسانية .

والنقاش حول مسرحيات بريشت يثير مسائل تخص الأدب الألمانى وتراثه من ناحية ، كما يثير مسائل عامة حول الأدب واتجاهه العام الحديث . فمنذ حوالى مائة سنة ، جد فى العالم الغربى اتجاهان فلسفيان كان لهما صداهما فى الأدب عامة : هما الاتجاه إلى الإصلاح عن طريق الترقيع والترميم ، ثم الاتجاه إلى التغيير الشامل لقطاعات المجتمع بالثورة ، إلى جانب القصد فى الفلسفة والأدب إلى التجاوب مع الواقع بقبوله كما هو . ولهذه الاتجاهات المختلفة بذورها فى تاريخ العالم الفلسفى والأدبى . فإلى نزعة الرواقيين والصوفيين والبوذيين قام الثوريون والمصلحون وذو الرسالات الإنسانية . وتتضمن دعوة المثاليين نفسها ثورة على الواقع ، لأنها لا ترضى به فى تطلعها إلى المستقبل . . وفى حوالى الستين سنة الأخيرة نما اتجاه فلسفى وقتى تمثل فى الاستسلام شبه الصوفى فى أشعار ريلكه ، وفى جهود بعض علماء النفس الذين حاولوا حمل الناس على الاستسلام لواقعهم ، لشفائهم مما يضيقون به من صدامهم بهذا الواقع . ومظهره فى الفلسفة التى تقبل الواقع كما هو ، وتدع كل شىء كما هو . وبعض مسرحيات ت. س. إليوت تتسامح فى أن يدع المرء نفسه يعيش مع الشاربين ، مثلا فى مسرحيته : « حفلة كوكتيل » » .

وفى أمريكا جد اتجاه يرجع إلى « إمرسون » ، وفيه مشابه من البوذية على طريقة البوذى : « زين » ، يزين للمرء سعادته الذاتية وسط الكوارث ، وأن يلتذ المرء بالشراب حتى حين ينهار المنزل من حوله . وفى ألمانيا على الأخص سيطرت فلسفة قبول الواقع منذ « جوته » [(١)] ، الذى جعل روح اللعين فاوست تصعد إلى السماء على الرغم مما اقترف من آثام . وفى كنف النقد

---

(١) لسنا مع رونالدجراى فى فهمه لمسرحيتى فاوست على هذا النحو ، وقد بينا فى مكان آخر ما يقصده جوته فى تصويره لشخصية « فاوست » فى مسرحيته الأولى ، ثم تصويره لنجاة فاوست فى مسرحيته الثانية ولعل رونالد جراى يقصد تأويل بعض النقاد الألمان لجوته .

السلبي راج الاتجاه إلى تصويب نظام العالم كما هو ، عند جوته ، ومن خلال فلسفة هيجل وشوبنهور ، ومع تحوير فى الصورة عند نيتشه وهيدجر ، ومن أواخر ممثلى هذا الاتجاه توماس مان .

وقد أثار هذا التراث الفكرى والأدبى سخط ألمانيا الحديثة ، إذ رأوا أنه ينتهى فى عاقبة الأمر إلى الاستسلام ، ومعاناة الواقع ، لا يقصد ما ينتج عنه من خير ، ولكن لأنه الواقع ، ويجب أن يكون . فإلى أى حد أصابوا فى تأويل تراثهم الماضى على هذا النحو ؟ هذا ما يضيق المقام عن تفصيله . ومهما يكن من شىء فقد أقام بريشت فكرته فى الأدب والمسرح — فى نظرياته ونتاجه — على مقاومة الاستسلام . وفى سبيل ذلك قاوم المسيحية بوصفها — فى نظره — دين الاستسلام . ورأى من خلال فهمه للتراث أنه مظاهر تحلل البرجوازية . وأنكر أن يكون المسرح مكاناً لا تثار فيه المشاعر الإيجابية التى ترمى إلى تغيير العالم . وبانضمام بريشت للحزب الشيوعى أصبحت المسألة معقدة .

ويتساءل « مارتن إسلن » : إلى أى حد أمكن بريشت أن يلتزم بعقيدة سياسية ، ثم يخلق مع ذلك أدباً عالمياً حافلا بمعان إنسانية عميقة كما يكشف عنها نتاجه الفنى فى صورته الجمالية ؟ لا شك أن بريشت كان كاتباً عالمياً وشاعراً إنسانياً . وعلى القارىء — فى نظر الناقد السابق — أن ينظر إلى تلك المعانى الإنسانية ونجاحها فى تصوير الصراع الإنسانى وما يشف عنه من فضائل بدون نظر إلى المذهب الذى رأى بريشت أنه المخرج الوحيد للإنسانية . وهذا هو رأى الناقد الآخر « جون وبليت » الذى يرى فى بريشت أنه فنان قبل كل شىء — وهكذا يشرح أعماله « إريك بنتلى » ، قاصداً إلى تعريف الجمهور الإنجليزى به ، دون التفات إلى تفسير أدبه بقرائنه من الواقع أو القصد . وكان الإتجاه العام فى النقد الأمريكى إلى شرح بريشت ، والإعانة على فهمه فنياً ، لا إلى نقده . ولم يختلف الحال كثيراً عن ذلك فى « النقد الأوربى » بعامة ، مثل نقد « رينيه وينترن » ، و « جينيفيف سيرو » من الفرنسيين ، فى بيان أصالته ، ووحدة عمله ، ومكانته فى تاريخ الأدب . ومن أهم ما أثير عنه

فى النقد الألمانى شرح معنى ما سماه بريشت : « المسرح الملحمى » . فقد بينه بيتر سزوندي بأن الإنسان الحديث أصبح أكثر إحاطة بطبيعة نفسه ، فى « موضوعية الذات » التى جعلته يتطلب فى المسرح مواجهة نفسه فى واقعه ، عن طريق النقد الذاتى لهذا الواقع . ويشرح الناقد الألمانى رينهولد جريم « وسائل التغريب » التى دعا إليها « بريشت » فى مسرحياته ، وسنتعرض لها فى هذه الصفحات بعد قليل . ويشرح نقاد آخرون معنى ثورته على الواقع فى نقده الاجتماعى فى مسرحياته المختلفة . وآخرون يقربون بينه وبين هيدجر فى تشاؤمه ، حيال سوء المصائر الإنسانية .

وينقد هربرت لوتى « بريشت » نقداً لاذعاً من الوجهة الفنية . فليس بمسرحياته حكاية ، بل سلسلة مناظر كأنها مناظرات جدال ، كأنما شخصياتها دمى مسرح العرائس ، ويظهر عجز مؤلفها فى عدم ترابطها فنياً . وتتشابه شخصياته كلها فى عنادها وركودها ، كأنها الدودة فى طور الشرنقة ، فى عزلتها داخلياً وخارجياً . وينتهى إلى أنه مخرج عظيم ، ولكنه ليس مؤلفاً مسرحياً ولا يرى « هنرى إدلر » فى مسرحيات بريشت سوى ميلودرامات مشحونة بالعاطفة .

يرى مؤلفنا أن نقد أولئك المتحاملين مبنى على تأثراتهم الأولى ، وأنهم يقيسون مسرحيات بريشت بمقاييس المسرح الكلاسيكى التقليدية ، ولا معنى للتساؤل عما إذا كان يمكن للمرء أن يكون ذا عقيدة ومؤلفاً مسرحياً كبيراً . وإنما يقصد مؤلفنا إلى جلاء الناحية الدرامية ودوافعها من حياة بريشت ، دون التفات إلى شخصية بريشت السياسية أو النفسية فى ذاتها . ويرى أن التقويم الصحيح الكامل لمسرحيات بريشت يجب أن يقوم على مشاهدتها فى المسرح بعد الإخراج ، لا على النص وحده . فقد حورها وأضاف إليها مناظر وعبارات كثيرة فى إخراجه ، وبخاصة فى مسرح « الإنسامبل » . ولنضرب لذلك مثلا من مسرحية : « دائرة الطباشير القوقازية » . ففيها تنقذ جروشا الخادم القروية طفلا من الموت فى أثناء الثورة ، وتسلك بالطفل مسالك جبلية وعرة فى طريقها إلى منزلها . وتقف أمام كوخ معزول لتبتاع لبناً من فلاح

شحيح يغالى فى ثمن اللبن، فتقبله بعد مساومة . والمنظر يكشف عن المزاج الحاد للفتاة فى ضيقها بالطفل ، حين نوجه إليه الحديث كيف لا يمكنه أن يستغنى عن اللبن ، على أنها قبلت بعد ذلك شراء اللبن بالثمن المطلوب بعد المساومة . ويبدو الفلاح مجرد بخيل شحيح مغال فى ثمن متاعه ، ولكن حين أخرج بريشت نفسه المسرحية فى مسرح « الإنسامبل » عدل هذا المنظر بحيث اعتمد فيه على إثارة شعور ذى معنى إنسانى معقد . فيبدو الفلاح مذعوراً أمام كوخه مما قد يتعرض له من نهب بسبب هرج الثورة . وحين يرى الطفل — وهو ابن حاكم الإقليم — فى ملابسه الثمينة الممزقة ، يثور فى خيلته حقد طبقى ، ولكن بعد أن يتناول الطفل اللبن يشعر الفلاح بارتياح ، فيكون شعوره الإنسانى بمثابة قنطرة تصل — إنسانياً — ما بين الطبقات . ثم يضيف « بريشت » منظراً آخر لا تحتويه مسرحيته المطبوعة : إذ يظل الطفل على ذراع الفتاة واقفة ، فى حين حقيبتها الثقيلة على الأرض . ويساعدها الفلاح على حمل الحقيبة بوضعها على كتفها ، مما يبين عن طيب طوية الفلاح . وحين تستدير الفتاة الفلاح ، سائرة فى سبيلها ، يقلب الفلاح قدح اللبن على فمه ليستقطر نقاط اللبن الباقية ، وفى حركته ما يدل على شراهة وشح رأينـــا سماتها فى مساومته فى بيع اللبن ، كما يدل كذلك على سلطان الضرورة والحاجة بمثابة عقبتين فى سبيل الكرم والأريحية ، مما يجعلنا نعطف على الفلاح إلى جانب نفورنا من قسوة معاملته للفتاة . وفى ذلك تتضح قضية حبيبة إلى نفس بريشت فى مسرحياته ، وهى التناقض بين طيب الطوية وسوء السلوك بدافع الواقع الذى يجب أن يتغير كلية ، كما يشف ذلك الإخراج لمسرحياته عن أغراضه الإنسانية فى وضوح ، على أن مسرحيات بريشت ذات قيمة فنية ودلالة على جانب واقعى لعصره ، سواء مسرحياته الأولى فى الفترة المضطربة من حياة ألمانيا ومسرحياته الأخيرة حيث تم له النضج الفنى . وفى الحق أن التراث الأدبى والفلسفى الذى واجهه بريشت ونشأ فيه جعل واجبه شاقاً من الناحية الفنية والإنسانية .

وتراءى أثر هذا فى اضطرابه فى مسرحيته الأولى : « بعل »[١] ، وظهرت عام ١٩١٨ م — وهى تعكس مأساة الواقع المضطرب المروع كما حاولت تصويرها التعبيرية التى كانت مزدهرة فى ألمانيا لتلك الفترة . و « بعل » بطل المسرحية غنائى ضاحك ، وسفاك وحشى الغرائز ، ووالِه مستهتر ، ولوع بأن يجمع بين إمرأتين فى سريره ، ينطلق فى صنوف شهواته فى إسفاف ودون ضمير ، ويعيش حياته فى حدة وتوتر ، مستوى أقصى للواقع من حوله ، ويتقبل هذه الحياة فى عالمه بكل ما فيه من بهجة وما يسوده من شره الحرص ، على أن فى غنائيته طابع حنو يشف عن نوع من البراءة بجانب ما يمثله من شرور وقبح . وقد تأثر بريشت فى مسرحيته هذه بمسرحية تعبيرية لهانس جوست ، عنوانها : « المنعزل » . وظهرت قبل ذلك بعام . وبطلها يشبه « بعل » فى ميوله الإجرامية ، وفى نهمه بالواقع وحرصه على الافتتان به فى كل صنوفه . وفى « بعل » جرثومة إجرام ، لا فى أنه ابن جحود ومحب غير وفى فحسب ، بل وفى تقبله للخير والشر على أنهما مظهران متساويان للواقع . وليس هو رواقياً ولا اجتماعياً ، بل نرجسياً ، يحب نفسه فى كل ما يفعل ، ويطلق العنان لدوافعه غير عابىء بالآخرين ، ولا معتد بحقوقهم . وحين قتل صديقه فى ثورة غضب لم ير فى جريمته سوى أنها « حادث مهم » . وقد رأى فيه الناقد شوماشير أنه يصور هرب بريشت نفسه من الواقع فى نزهة بوهيمية . ويحتضر « بعل » راقداً على الأرض فى كوخ غابة . يحيط به حطابون يجرى بينه وبينهم هذا الحوار :

« رجل (منهم لبعل) : هذا هو أنت كالمرأة الشمطاء ، ثم شىء يدعو إلى التفكير !

(يبصق فى وجه بعل . يهمون بالخروج) .

بعل : ابق معى عشرين دقيقة (يخرجون) .

واحد منهم (بجانب الباب المفتوح) : يا للنجوم ! . .

---

(١) اسم صنم الديانة الفينيقية والبابلية .

بعل : امسح البصقة .

الرجل (مقبلا عليه) أين ؟

بعل : على جبهتى

الرجل : هنا . مم تضحك ؟

بعل : هذا يروقنى . .

الرجل (فى غضب) : أنت صفر على الشمال ، هذا هو أنت ، إلى اللقاء . .

بعل : شكراً . .

الرجل : أو أستطيع أن أعاونك فى أمر آخر ؟ — ولكن يجب على أن أذهب إلى العمل . يا لك من جثة منتنة ! . .

بعل : تعال إلى . . اقترب منى . . (ينحنى عليه) ما أعظم ما أعجبنى !.

الرجل : ماذا ؟ أنت زير النساء المعتوه ، أو من يمكننى تسميته بالشره البطين ؟

بعل : كل ما تريد أن تقول . .

الرجل : جريت وراء أوهام من طبيعتك (يضحك عالياً ، يخرج من الباب الذى يظل مفتوحاً ، ترى منه السماء الزرقاء) .

بعل (فى قلق) : إلى أيها الرجل . .

الرجل : (من الشباك) إيه ؟

بعل : أتذهب ؟

الرجل : إلى العمل .

بعل : أين ؟

الرجل : وماذا يهمك ؟

بعل : كم الساعة ؟

الرجل : الحادية عشرة والربع (يذهب) .

بعل : (وحده) ذهب إلى الشيطان . (صمت) واحد ، اثنان ، ثلاثة ، أربعة ، خمسة ، ستة . لا فائدة (صمت) ليذهب بعيداً ! أوشك محيطك الملعون أن يصيبه . كل شيء ينضج رطباً من جديد ، هيا إلى النوم ، واحد ، اثنان ، ثلاثة ، أربعة . الجو خانق هنا ، لابد أن فى الخارج نوراً ، سأذهب (ينهض) سأخرج ، أى بعل الحبيب (فى حدة) لن أموت مثل فأر . فى الخارج نور ، لابد . يا لبعل الحبيب ! حاول أن تسير إلى الباب حبواً ، أفضل لك أن تخرج من تحت الباب . يا للعنة ! . . يا لبعل الحبيب ! . . (يزحف على يديه ورجليه نحو عتبة الباب) النجوم . . هيــه ! (يزحف حتى يخرج) » .

وهذا الأسلوب المتقطع اللاهث الخاطف المركز يمثل الأسلوب التعبيرى الذى مر به بريشت فى مرحلته الأولى من تأليفه المسرحى ، ويبدو بعل فيه مرحباً بجمال النجوم ترحيبه بالبصقة فى وجهه . فهو يتقبل الواقع فى حدة فى فى كلتا ناحيتيه دون تردد ومن العجب أن بريشت يسلك حيال « بعل » مسلكاً غير خلقى ، فلا يبين خطأه ، بل يوحى بأنه يستصوبه ، ولكن مما يلحظ أنه لم يعرب عن حبه للقوة والعنف . ويظل « بعل » البطل الوحيد الذى يعوزه تماماً الإحساس الاجتماعى فى المسرحية . ولن يظهر له نظير فى مسرحيات بريشت الأخرى ما عدا « أزدك » فى مسرحية : « دائرة الطباشير » ، و « بونتيلا » فى مسرحية : « السيد بونتيلا وخادمه ماتى » ، وهما مسرحيتان ظهرتا فى أواخر العقد الثالث من عمره . وبعد مسرحية : « بعل » ، السابقة ، توالت مسرحيات بريشت التى تحتوى دائماً على مضمون اجتماعى . فمسرحية : « طبول الليل » (١٩١٨) تصور نبيلا عاد من الحرب فى ثورة الشيوعية المخفقة عام ١٩١٩ م . وفيها ينكر البطل الحرب . ويفضل نشدان السعادة لنفسه على المشاركة فى الثورة الاجتماعية . ولم يتضح وجه الصواب فى اختيار المؤلف لبطله . وقد بقى فيها بريشت قائماً بواجبه بوصفه مسجلا للتجارب الاجتماعية فى أقصى ما لها من توتر . ومسرحية « دغل المدن » (١٩٢١)

ذات مغزى عصرى . وفيها يسخر من النظام الرأسمالى فى أمريكا فى تصوير تقريبى « كاريكاتورى » . ولا تعليل فيها للأحداث ولا اقتراح حلول . بل دعوة للجمهور أن يفكر فيما هو قائم فعلا ، ثم مسرحية « إدوارد الثالث » ، وهى اقتباس من مارلو (ظهرت عام ١٩٢٤) وفيها يحبذ الشرور ما دامت تؤدى إلى خير ، وفيها يقول البطل مورتيمر : « الجريمة خير » ما أدت إلى شىء ما . . على حسب تقديرك لما تريد . ويقصد بريشت تبرير وسائل العنف السياسية بالغايات المقصودة منها . ومسرحية « رجل برجل » « ١٩٢٥ — ١٩٢٦) ، يصور رجلا تجرفه الأحداث تصويراً نقدياً غامضاً . وبطلها « جالى جى » Gali-Gay أجبره ثلاثة من جنود الإنجليز أن يأخذ مكان زميل لهم غائب فى الجيش الهندى . وما يلبث أن ينقلب تدريجياً من محب للسلام إلى قاس وحشى متعطش للدماء . ولا منطق للأحداث فى متابعتها من الناحية الفنية . وينقطع مجراها بشروح يقوم بها شارحون على طريقة بريشت . وفيها تتصارع الحيدة مع الجانب الخلقى . أكان يقصد أن يجارى الإنسان الأحداث أم أنه كان يهجو هذا الواقع ؟ . . فالمسرحية تختتم بقول الشارح الراية : « إن الحياة على الأرض جد خطيرة » . وفى ذلك استسلام يقضى على الجانب النقدى الذى يظن أن بريشت قصد إليه . والمسرحية ذات طابع سلوكى فى التصوير ، أى عرض السمات الخارجية دون التعرض لانعكاساتها الباطنة .

ومسرحيته الأخرى : « أوبرا بثلاثة مليمات » (١٩٢٨ م) شعرية تعالج تحلل المجتمع الرأسمالى ، عمادها على كلمة لسولى برودون : « إن الملكية (بكسر الميم) سرقة » . وفيها هجاء مباشر للطغيان البرجوازى لا لشخص بعينه . وفيها يسلك « ماكبث » حيال الرأسماليين مسلكاً قاسياً ، فيدعو الجمهور إلى تحطيم الوجوه بمطارق من حديد . وعنده أن الأكل أولا والخلق بعد ذلك . ولا يعرف بالضبط ماذا يقصد بريشت : أيتطلب الثورة الاجتماعية أم يسخر منها ؟ ويعرض فيها حيل المتسول الوقح : « بوتشوم » ، فى تعليمه رفقته من الشحاذين الفرق بين ترقيق القلوب وتخويفها ، وأن الفقر — إذا حسب حساباً

دقيقاً — مثمر فى نتائجه . ويزعم أنه ورفقته من المتسولين يقومون بمهمة إنسانية فى ترقيق القلوب ، ولكن حيلهم تفقد أثرها حين تتكرر ، لأن الناس يبحثون دائماً عما يقسى قلوبهم ، والإنسان سيىء فى طويته ولا أمل فى نجاته . وتؤكد الجوقة أن الإنسان يحيا أساساً « على الجريمة القاتلة » ، وفى آخرها يعفو الملك عن ما كبث فيما اقترف من آثام . فالشريرون يهربون من العقاب ، وبخاصة خبثاء الرأسماليين . ويصيح « برتشوم » كأن هذا العفو نتيجة سعيدة : « عفو حر من الملك الحر ! » — ولكن فى نفس الوقت الذى تثور فيه الجماهير على سادتهم ، كان بريشت يريد أن يعرب عن أن ما كبث وشركاءه لن يهربوا من العدالة مستقبلا . وهذه ثمرة المظالم متى اشتدت . ويضيف فى تعقيبه : « ولذلك لا ينبغى أن نحتد فى محاربة المظالم » . وهذه سخرية حادة من وجهة النظر الشيوعية . وتتغنى الجوقة فى نهاية المسرحية : « حارب الظلم ، ولكن فى اعتدال . فمثل هذه الأمور تقشعر منها الأبدان حتى الموت لو تركت لسبيلها . وتذكر أن وادى الهموم قاتم كالقار ، بارد كالحجر » .

وفى المسرحية يمر بريشت من وجهة نظر إلى وجهة نظر أخرى مضادة ، فيثير مرة العطف ، ويدع مرة أخرى شخصياته تدافع عن أقسى وجوه العنف . وهذا التذبذب يجعل كل تأويل غير مؤكد ، ولكنه كان يفتن المتفرجين مكتفين بهذه المتعة ، غير مبالين بما وراءها .

وفى سن الثلاثين ظهر اتجاهه المذهبى فى صورة أوضح . ومن أهم مسرحياته فى تلك الفترة مسرحية : « التدابير المتخذة » ، وفيها أربعة من دعاة الشيوعية توجهوا لبث الدعوة فى الصين ، يقوم واحد منهم بالدعوة إلى العطف والإيمان بالإحسان ، ويؤمن بمبادئه الإنسانية أكثر من إيمانه بالمذهب . ثم يستجد من الملابسات ما يحتم ذبح أكثرهم تحمساً ، ويقتل عن رضى فى مصلحة الجماعة . والمسرحية غير متقنة فنياً ، وغرضه منها إشعار الجماهير بضرورة إتيان أعمال غير إنسانية لنصرة المبدأ . ويتفق ذلك مع وجهة نظره فى مسرحيته الأخرى : « جان دارك » (١٩٣١ — ١٩٣٢) ، وفيها تصرح البطلة حين تحرق أنه عندما يسيطر العنف لا يسعف غير العنف ، فى حين

يسخر منها القسيس لأنه يعتقد غير ما تعتقد . وتظل هى تعتقد فى إمكان الإصلاح والإحسان ، وإن يكن جهدها من أجل ذلك عابثاً ، لأنه يمثل خلق الأثرياء ، لا ثورة الاشتراكية . والمسرحية غير مقتنعة فنياً بقضيتها .

وأهم مسرحياته فى تلك الفترة مسرحية « الأم » (١٩٣٠ — ١٩٣١ م) المقتبسة من قصة الأم لجوركى ، وهى تصور اعتناق امرأة قضية العمال والحزب الشيوعى ، وتوزع « بلاجيا فلاسوفا » المنشورات ، وتساعد العاملات على جمع معونات الحرب ، وتظهر فى النهاية حاملة العلم الروسى لثورة ١٩١٧ م . ولكنها ليست مصورة من وجهة نظر تعليمية ، فلا تشرح مسائل المذهب ولا تحللها بل إنها تظهر فى مناظر شتيتة لا وحدة لها ، ولا إقناع فيها . والبطلة مجموعة متناقضة من فضائل ورذائل ، ولكنها تثير الإعجاب بشجاعتها وإخلاصها .

وفى مسرحياته هذه حدة شيطانية تذكر بستر ندبيرج ، إلى إثارة السخرية والضحك على طريقة شابلن . وتظهر عبقريته فى تصوير الشخصيات التى تحكى العالم الخارجى بما فيه من عنف وضراوة حيث تتجاور الوحشية مع الحاجة إلى العاطفة ، والصراحة مع القسوة ، فى عالم تفتقد فيه المعانى الإنسانية ويظل مسرحه أقدر على الإثارة بجزئياته الخاطفة من الإثارة بمجموعه ووحدته .

وبعد المنفى أخذ بريشت يتطور فى فنه المسرحى ونظرياته النقدية . فقد كان قبل منفاه من ألمانيا يرى أن المسرح يجب أن يكون أرسطياً ، يطهر المتفرجين بالرحمة والخوف ، عن طريق التحول والتعرف ، كما فى نقد أرسطو . وبعد ذلك تأثر فى تطوره — كما تأثر فى فن الإخراج — بآراء رينهاردت وبيسكيتور . فهما يريان مشاركة الجمهور فى أحداث المسرح ، مما يطلق عليه فنياً هدم الجدار الرابع ، وينتفعان فى المسرح بوسائل الإخراج السينمائية ، ويدخلان المناظرة والحديث الفردى (المونولوج) للتعليق على الأحداث ، ويحرصان على وحدة شعورية وخيالية للمسرحية بدلا من وحدة الحديث الحقيقية كما كانت معروفة من قبل . وعن طريق تأثر بريشت بهما

ثار على المسرح الأرسطى ودعا إلى ما سماه : « المسرح الملحمى »، أو المسرح اللاأرسطى ، ونشر أسس البناء المسرحى الجديد — كما يراه هو — عام ١٩٣١ م .

وموجز ما قاله فى تصوير سمات مسرحه أن مسرحياته ملحمية ، يعى الإنسان فيها طبيعته على طريقة جديدة ، ويواجه البائس على منهج نقدى . وهذه المسرحيات تعتمد على القصص ، لا على الحدث ، كما فى المسرحيات الأرسطية . ومسرحيات بريشت تجعل من المتفرج ملاحظاً ، غير غائص فى الحدث كما كان من قبل ، ولكنها توقظ فيه قدرته على العمل . ومسرحياته الملحمية منظر من مناظر العالم لا تجربة . وفى مسرحياته يواجه المتفرج أمراً يبعث على استخراج أقيسة ، بدون اعتماد على الإيحاء العام كما كانت عليه الحال من قبل . وفى مسرحياته تحول المشاعر إلى وقائع يراها المتفرج ليدرسها فى حين كانت المسرحيات — قبله فيما يرى — مبنية على الشعور . ولا يفترض فى مسرحياته أن الإنسان قد أحيط بجوانبه علماً ، وأنه غير قابل للتغير ، بل هو فيها موضوع بحث ، متغير دائماً ، ومبعث تغير لعالمه دائماً ، وليس مثار الاهتمام فى مسرحياته هو الحل والمخرج ، بل طريقة الحل وتبريرها الفكرى . وكل منظر فى مسرحياته مقصود لذاته ، لا يتوقف معناه على ما بعده . فالموضوع يتقدم فى صورة موجات تحدد فى جو مفاجآت لا فى خطوط متصلة ، ثم إن فى مسرحياته تحدد الشخصية المدنية المفكرة على حسب العقل ، فى حين كانت الفكرة هى التى تحدد الموجود على حسب المشاعر .

ويلحظ بريشت نفسه أن هذه ليست حدوداً فاصلة بين مسرحياته والمسرحيات القديمة . وهو لم يهمل وحدة الموضوع ، وإن أهمل وحدة الحدث . فالرباط الخلفى بين أحداثه واضح لمن يتأمله . ويربط الشعور بين الأحداث فى وحدات إيقاعية يتجلى فيها جهد فنى كبير ، ويقوم هذا الإيقاع مقام وحدة الحدث القديم . وبعض مبادئه غامض ، كزعمه أن الإنسان فى المسرحيات الأرسطية معروف ولا يتغير . وربما كان يقصد من وراء ذلك إلى إنكار « الجبرية » لأنه حرص على توكيد أن الإنسان قادر على تغيير مصيره

بمواجهته . كل هذا غير مسلم به على إطلاقه ، إذ بالشعور لا بالمنطق ، وبالاندماج فى الحدث لا بالتخلى عنه ، يدرك المتفرج دوافع الحدث . وفى كتابنا هذا سبق أن ضربنا أمثلة لحرصه على إثارة الشعور فى نص مسرحيته : « دائرة الطباشير القوقازية » ، وفى إخراجها .

ومن وسائله الفنية — لتحقيق مبادئه السابقة — إضاءة المسرح فى أثناء العرض ليظل المتفرج على وعى بنفسه وبما حوله ، واستخدام الصور المتحركة وشرح الأحداث بوساطتها ، وكثيراً ما كانت مفتعلة . واستعمال مكبر الصوت وقد أثار الضحك بين المتفرجين فعدل عنه ، واستعمال الأقنعة ، وتلتحق هذه الوسائل الفنية كلها بما سماه بريشت : « التغريب » . وبها يظل الممثل منفصلا عن حقيقة الشخصية المسرحية التى يمثلها . وقد كان المخرجون من قبل يمدحون الممثل حين يندمج فى الشخصية حتى يظن أنه هى . وكان أعظم ما يتوقع من مدح لمن يمثل دور هاملت — مثلا — أن يقال له : إنه هو هاملت. وهذا ما ينكره بريشت كل الإنكار . وعنده أن الممثل ينفعل بدور الشخصية ولا يظل بارداً ، ولكن على أساس أنه يحكيها ولا يتوحد معها . وكان يحرص على توكيد هذا المعنى فى الإخراج . فيجعل الممثلين فى مرحلة « الإخراج » يحكون أدوارهم بصيغة الغائب ، كأنهم يتحدثون عن غيرهم ، ويحكونها فى الماضى لا فى الحاضر ، حتى يستقر لديهم الشعور بهذا الانفصال عن الشخصية التى يمثلونها ، أو توضع الشخصية فى دور ، بحيث يشعر المتفرج أنه مفروض عليها ، كرقصة « إيليف » ابن الأم شجاعة التى يقوم بها لا عن تجاوب ، بل ليشارك فيها كأنها مفروضة عليه .

وتتسع وسائل « التغريب » حتى تشمل طرق التصوير الأدبية فى نصوص المسرحية ذاتها ، كى يصير الحدث غريباً فى نظر المشاهد ، بحيث يشارك فيه بفكره أكثر من شعوره . وعنده أن مجرد تصيير الحدث غريباً فى نظر المشاهد يحمله على التفكير فى تغييره ، وهو فى هذا يتجاوز التعرف الأرسطى ، كما يخالف « زولا » الذى يرى أن الواقعية نقل قطاع من الحياة موضوعياً إلى عالم الفن . وجوهر المسرح عند « بريشت » أن يعلم الجمهور كيف يخرج

من نطاق ذاته ، لتكون المسرحيات مقنعة بالتفكير ، كالدفاع أمام القضاء . ومن وسائله فى ذلك توكيد التناقض بين طوية المرء وأفعاله ، مثل شخصية « شين تى » التى تقترف صنوفاً من الشر مع طيب طويتها ، فى مسرحية : « سيدة سيتزوان الفاضلة » . ومن هذه الوسائل كذلك تكرار الشخصية بصورة أخرى . فى نفس المسرحية يمنح آلهة الصين الثلاثة تلك البغى « شين تى » مبلغاً كبيراً من المال . ولكيلا يستغلها الآخرون تلجأ إلى اختراع شخصية ابن عم لها يحميها هو : « شوى تا » . ولن يكون هو سوى «شين تى» نفسها متنكرة فى زى رجل . وسرعان ما يكتشف ذلك جمهور المتفرجين . وتتردد نفس الشخصية فى لعب دورها المزدوج طوال المسرحية . وهذا التكرار [1] فرصة لنقد السلوك ، والنظر إلى الأحداث من جوانب مختلفة ، للإيحاء بإمكان تغيير الحدث وتغيير الشخصية دون استغراق فى واحد منهما ، ورؤية الموقف فى صور ممكنة كثيرة .

وظهرت وسيلة التغريب هذه ، لأول مرة ، فى مسرحية بريشت : « رجل برجل » التى سبق أن ذكرناها ، وفيها تتحول شخصية « جالى جاى » بالأحداث إلى شخصية متعطشة للدماء ، يلفت إليها نظر الجمهور ، ويوجه تفكيره إلى دوافع هذا التغيير : « سيجعلون منه جزاراً فى غمضه عين إذا لم نلحظه » وفى دعوة الجمهور إلى ملاحظة ذلك وسيلة « تغريب » . ومن هذه الوسائل شرح الأحداث فى المسرحية ، ووقف سير الحدث لحكاية ما مضى منه مما لم يمثل أمام الجمهور ويقول بريشت : « يتحقق أثر التغريب للشىء المراد فهمه أو لفت النظر إليه حين يتحول من أمر عادى جد معروف ، ماثل مباشرة ، إلى أمر خاص مدهش غير متوقع . فى معنى من المعانى يصير

---

(١) قد استخدم صموئيل بيكيت هذا التكرار بوصفه وسيلة تقريب فى مسرحيته « فى انتظار جودو » ، فالفصل الثانى منها تكرار للفصل الأول ، ويكاد يكون كل من الشخصيتين الرئيسيتين فيها تكرار للأخرى . وكثيراً ما أثرت وسائل التقريب هذه فى مسرح العبث — وفى مسرحيات « يونسكو » بخاصة ، وان اختلف مسرح العبث — بعد ذلك — فى مضمونه وغاياته وفلسفته عن مسرح بريشت الملحمى الاشتراكى .

الوضوح فى حد ذاته غير مفهوم ، على حين أن هذا لم يحدث إلا لكى يجعله مفهوماً كل الفهم . وهذا شأن ما يحدث فى أمور الحياة كل يوم . فالرجل يقوى انتباهه إلى « أن أمه امرأة رجل آخر حين يصير صهراً . . » .

ومما يلحظ أن بريشت استعمل وسائل التغريب لغاية سياسية ، وسبيلا من سبل الدعاية فى أعماله المسرحية فى حوالى سن الثلاثين ، فكان طابعها تعليمياً غير حيوى ، على الرغم من إثارة الدهشة ، ولكنها فى مسرحياته الأخيرة اكتسبت طابعاً فنياً فى إثارة التعجب والخوف والتأمل والأسى .

ويتضح هذا الفرق فى كتيبه الذى أصدره عام ١٩٤٨ ، وعنوانه « أورجانون المسرح الصغير » ، وفيه ينكر أعماله الفنية الأولى ، ويرى أنها كانت تعليمية سياسية ، وأن المسرح يجب أن يكون مجاله المتعة الفنية لا غير ، غير أنه يحتم أن يتجاوب المسرح مع ملابسات عصرنا ، ويكون علمياً فى طريقته ، ولكن هذا الوصف بالعلم يعنى فى نظر بريشت أن يكون المسرح شيوعياً ، لأنه كان يرى الحتمية التاريخية نتيجة العلم . ومن ثم يبدو تناقضه . وهو من ناحية أخرى يؤكد — فى نفس هذا الكتيب — أن المسرح له وظيفة ، هى الكفاح السياسى : « نحتاج إلى مسرح لا يقتصر على مجرد إتاحة المشاعر والمعارف والدوافع التى يسمح بها مجال العلاقات الإنسانية الذى تجرى به الأحداث ، ولكنا نحتاج إلى مسرح يستغل الأفكار وينتجها حتى تلعب هى نفسها دوراً فى تغيير العالم » . ومثل هذه العبارة تحملنا على اعتقاد أنه لم يغفل الغاية ، ولكن من خلال المتعة الفنية . وبمناسبة ذكره لشخصية الرأسمالى « بونتيلا » فى مسرحيته : « السيد بونتيلا وخادمه » ، يقول : « يمكن أن يستخلص المجتمع متعة حتى من الأمور غير الاجتماعية ما دامت تنم عن حيوية وعظمة . . حتى لو أن نهراً فاض مهدداً بكارثة لأمكن أن يثير متعة المجتمع عن حرية ، لو كان المجتمع قادراً على السيطرة عليه . ومن ثم فهو ملك للمجتمع » . ويزداد هذا الاتجاه الفنى فى نقده حين يعمم مجال المسرح فى كل محاولات أو تعبيرات تدخل فى مجال التصوير الفنى ، فتثير فينا « شعور الانتصار والثقة ، وتزودنا بمتعة إمكان تغيير كل شىء » . فالتغيير هنامقصود

لذاته لا للدعاية ، والغرض منه التجاوب مع فيض الحركة الحيوية ، وسبق أن عبر جاليليو فى مسرحيته عن وجهة النظر هذه حين قال : « أحسب أن العالم مظهر نبل حقيقى ومثار إعجاب حقيقى ، لما يجرى به على الدوام من التغييرات المختلفة على مر الأجيال » . ويقصد فى ذلك أن المتعة الفنية هى السبيل لما يستخلص من فكرة ، ولا يصح أن تكون هذه الفكرة سافرة . وليس بريشت فى فكرته هذه ماركسياً كما أنه ليس ضد الماركسية . وليس غرضه أن يخلو مسرحه من الغاية الاجتماعية ، ولكن يجب أن تكمن الغاية وراء الإحكام الفنى . ويجحد بريشت عيون المسرحيات المأثورة القديمة التى تعالج الماضى . ويحبذ المسرحيات التى تعبر عن كوارث حاضرة يتمتع المجتمع بعرضها فنياً فيما لها من قوة ، وبحيث تظل ممكنة الحدوث تحت سيطرة المجتمعات الحاضرة . هذا على الرغم من أن العالم ملىء بالكوارث والأحداث التى لا تمكن السيطرة عليها ، سواء للفرد أم للمجتمع . وقد تناولتها المسرحيات المختلفة ، ولكن فى هذا المجال لا مكان لبريشت ، فى نقده تظل شخصيات مسرحياته إما ضالة تعانى من الماضى معاناة ذات مغزى إنسانى ، وإما لاهية غرقة فى استمتاعها وفى تضادها مع الحاضر .

ومن وجهة النظر الفنية تظل مسرحية « بعل » من خير مسرحياته الفنية : فبعل مستهتر مرح فى عمق فكرى ، ولكن يظل ضميره معزولا عن المجتمع . والمسرحيات التالية لها — وذكرناها له من قبل — أضعفتها الدعاية المباشرة . وكانت شهرة بريشت الحقيقية بالمسرحيات الأخيرة له . وفيها يقوم البناء الفنى الأصيل بتصوير المشكلات الإنسانية الاجتماعية . ومن أوائل هذه المسرحيات نتاجاً مسرحية « سيدة سيتزاون الفاضلة » (١٩٣٨) وعلى الرغم من أنها تعالج قضية الإصلاح والعطف — قضية أثارتها مسرحياته الأولى — فإنها تعالجها فى تعقد فنى محكم كثيف . وهى ليست فى بنيتها مسرحية ملحمية ، فالحكاية فيها معقدة حتى لينعدم فيها التسلسل ، ولا يمكن فيها انعزال المتفرج عن الحدث للتفكير ، ولكن لابد من الإندماج الشعورى على الرغم من استخدام وسائل التغريب . وفيها انعدم جانب الدعاية نهائياً . وتزودنا ديالكتية مقابلات

صنوف السلوك للشخصيات بنوع من الشعور القوى الذى توافر من قبل للمسرح الكلاسيكى ، على أنه لابد من شىء من التخلص من سلطان الشعور تجاه الأحداث حتى لا يستعصى فهمها . فآلهة الصين الثلاثة لا يجدون شخصاً فاضلا فى الأرض حين يهبطون إليها سوى بغى . ويذكر هبوط الآلهة — على حسب معتقدات الصين — بهبوط الذات العلية إلى سدوم فى التوراة عند العبرانيين . وحين تثرى سيدة سيتزوان « شين تى » بالمال الذى منحتها إياه الآلهة ، وتخترع شخصية ابن عم « شوى تا » ليحميها — وسبق أن ذكرنا هذا — تقع فى حب طيار مفلس . وتظل على حبه على الرغم من معرفتها بأنه يستغلها ومالها لملذاته . ويلجئها المخاض للاعتزال بشخصيتها المزدوجة ، إذ أنها ، وقد قرب بها المخاض ، لم تستطع أن تظهر بوصفها « شوى تا » فتتهم — بوصفها « شين تى » باغتيال ابن عمها هذا الذى لم يعد له فى الظاهر وجود لأنه فى الحقيقة ليس سوى الشخصية التى تنكرت هى لتظهر بها للناس رجلا . وتحاكم أمام الآلهة الذين يعجبون بها ، ولكنهم لا يخلصونها مما هى فيه من عذاب الضمير وما تواجهه من مشكلات ، ويكتفون بنصحها أن تكون طيبة، وكل شىء سيسير على ما يرام . وفى النهاية يخبر الجمهور بأن الخاتمة ليست مرضية ، وأن على الجمهور أن يفكر فى خاتمة أخرى .

وميزة المسرحية أنها تصور ضراوة الواقع لتثير الشعور والتفكير دون فرض رأى خاص على منطق هذا الواقع . فهل هى تأويل لوصية حب الجار والصحاب فى الإنجيل ، على ما يصحب ذلك من كوارث الأحداث التى تتطلبها التضحية على نحو قريب مما فعل إبسن فى مسرحيته : براند ؟ إذن تكون هى مأساة تصور استحالة قيام الخير الإنسانى . وقد تكون ذات معنى وجودى فى البرهنة على عبث الوجود ، فى حين تؤكده برغم ذلك فى سبيل قيام خلق هو ثمرة جهد إنسانى يسد فراغ اللامعنى كما فعل سارتر فى مسرحية : الذباب . فحمق « شين تى » فى إخلاصها يثير مع ذلك إعجاباً عميقاً . وثم احتمال ثالث أعمق : فقد قال بريشت عن هذه المسرحية : « إقليم سيتزوان فى هذا المثال — وهو الذى يقوم فى كل مكان يستغل فيه الإنسان — لم يعد له

وجود » ، أى فى الصين الحديثة ، ومعنى ذلك أن مسائل الاستغلال فى المسرحية قائمة فحسب فى المجتمعات الرأسمالية . وبمثل هذا القول تبدو فى المسرحية وسيلة تغريب أخرى تجعلنا نفكر تفكيراً آخر فى هدفها . فليس هدفها إثارة إعجابنا بمسلك « شين تى » ، ولكن التفكير فيما إذا كان مثالها يمكن أن يجتذب النوع الإنسانى . فقد أرادت « شين تى » أن تحب كل الناس ، ولكنها لم تستطيع أن تحبهم على سواء ، فاستحال عليها مثالها ، فأرادت أن تحققه بالقسوة . وقضية الآلهة الصينية فى المسرحية أن العالم ليس محتاجاً إلى الحب ، بل إلى صدق الرغبة ، وليس محتاجاً للعدالة ، بل إلى نقاء الطوية ، وليس محتاجاً إلى الشرف بل إلى الاحتشام . وبذلك يقوم خلق المسرحية — كما يقرل « جون ويليت » على أن فى الدول الرأسمالية « غالباً ما يكون فعل الخير مبعث انتحار » ، على ما يشب فى هذه الدول مع ذلك من صراع لتطلب الخير . فلابد من عمل حاسم . وشين تى مثل لما سبق أن دلل عليه « بريشت » مراراً فى مسرحياته الأخرى من الأخذ بالحزم حتى العنف . وقد صرح هو أن « شين تى » تدلل على أن المرء « كى يكون خيراً لابد أن يكون قاسياً » ، ولكن ميزة المسرحية أنها لا تدافع فى جموع بل تصور — مع إثارة شعور إنسانى — مثلا فى قول « شين تى تشرح حيرتها وتعلقها بمن يستغلها (وهو شعر فى الأصل) : « رأيته ليلا ، وخداه منتفختان فى نومه ، وكانا يثيران الاشمئزاز . وفى الصباح أمسكت بصدرة بذلته فرأيت الجدار قد مزقها . وعندما رأيت لؤم ضحكته ارتعت ، ولكنى رأيت خروق حذائه فأحببته كثيراً » . وعلى الرغم من أن المسرحية غير دينية وبخاصة غير مسيحية ، فإنه يمكن أن يستشف من خلالها قضية « التطهير بالعذاب والمعاناة » . ويسأل بريشت الجمهور فى النهاية عما يحتاج إليه العالم : إلى إنسان جديد أم آلهة جديد أم لا يحتاج إلى شىء إطلاقاً ؟ وهذه مسألة تمس ما يثيره التدين المسيحى على الأخص وما يتصل به من مسائل فى أوربا . ويدل مجرى الحدث ، كما يدل تفكير بريشت فى واقعه ، على أن المسرحية أقرب فى نزعتها أقرب إلى الدين الطبيعى منها إلى العقيدة المسيحية .

وسنوجز فى تعليقنا على مسرحياته الأخيرة الناضجة . فى مسرحية « جاليليو » — التى ظهرت فى صورتها الأولى عام (١٩٣٧) — مسألة التجاوب مع الملابسات للوصول إلى غاية . وقد أعاد كتابتها فى صورة أخرى(١٩٤٥— ١٩٤٧ م (فكان « جاليليو » ثائراً على طريقته ،غايته الوصول إلى غاية من الثورة بالحيلة . ويدع بريشت للقارىء الفصل فى مسايرة مثل «جاليليو » فى طريقته أو إنكارها . فهو محق بعض الحق فى خطئه ، أو مخطىء بعض الخطأ فى صوابه . وعلى أية حال لم يدع فيها إلى سلبية أو يأس، فليس هذا من خلقه . كما يقول بريشت (شعر فى الأصل) : « لا يستطيع من ينهزم أن يهرب من الحكمة . فعد إلى ذات نفسك وغُص فيها . وليعرك الخوف ، ولكن غص فيها حتى الأعماق . فثم درس ينتظرك » : وربما كان هذا الدرس هو الاشتراكية كما ظل بريشت يعتقد ، ولكن مع ذلك — ووراء ذلك — معان إنسانية تتجاوز قضيته ولا تفرضها .

وفى مسرحية « السيد بونتيلا وخدمه ماتى » (١٩٤٠ — ١٩٤١م) يقوم الإقطاعى بونتيلا بمسلكين متضادين ، فهوكريم حين يشرب ، بخيل شحيح حين يفيق . وحين يصحو يوصى ابنته « إيفا » بالزواج من ملحق سياسى غبى أحمق ، وحين يسكر يوصيها أن تتزوج سائق عربته المخلص لمبدأ العمال : ماتى . ويظل يتردد فى هذا ، وتتردد ابنته ، حتى يترك ماتى خدمته . ومما يذكر أن ماتى يهين سيدته « إيفا » لسخريتها من مبادىء العمال . وفى المسرحية نواحى نقد سياسى واجتماعى فى مناظر متتابعة لا وحدة لها . ويمثل فيها « ماتى » طبقة العمال كما يمثل « بونتيلا» الملاك . ويدعنا بريشت نتجاوب مع كل منهما ونفكر فى مسلكهما ، متحيرين بين جمال الأرض وطيبتها وطيبة الطوية الإنسانية حتى فى إسفافها .

ومن عيون مسرحياته الأخيرة مسرحية : الأم شجاعة (١٩٣٨ — ١٩٣٩) . وفيها غموض الواقع وتوتره ، وهى ضد الحرب بمآسيها وجرائمها التى يرتكبها جنود لا يبالون بما يفعلون . وهذه القضية هى التى ترتبط بين مناظرها الشتيتة . ومن القضايا « « المزعمية » — لديه — أن الحرب وحدها

تخلق الفضائل والإحساس بالمسئولية ، وتزدهر معانى الوفاء والشجاعة والصدق فى حين ينص أن الفضائل الكبرى تحتاج إليها حين تسير الأمور سيراً رديئاً . ولا حاجة بالجند الممتازين إلى قائد ممتاز ، بل إلى قائد ضعيف . وتحذر الأم الشجاعة أولادها من الفضائل ، فتحذر « إليف » من الشجاعة المفرطة ، و « سيويستشيز » من الشرف ، و« كاترين » من الحب والعطف . ولا تجدى النصائح شيئاً فى مجرى الأحداث . ويهجو الطاهى الفضائل ، وسوء مغبتها : فشجاعة سيزاز قد جوزيت بخيانة بروتوس ، وحب سقراط للحقيقة قد جرعه السم . وفى ذلك يتراءى اليأس من كل جهد إنسانى ، ولكن الطاهى هزأة ومثيرة للسخرية ، مما يجعل كلامه مبعث تفكير أو سخرية مما وراءه ، لا تعبيراً عن رأى ناضج . ويؤولها بعض النقاد بأن الحرب ستستمر ما لم يوجد المجتمع الذي لا طبقات فيه ، فتتوحد المستويات . وحينئذ لا يكون ثم معنى للتضحية أو التفاوت . وعلى حين تهنىء الأم شجاعة ابنتها على أنها بكماء ، لئلا تندم على إدارة لسانها فى حلقهما معترفة بالحقيقة ، تقول لها إن الحب فضيلة تهبط من الأعلى ، فيجب الحذر منه ، وفى نفس الوقت تنعى على الفلاحين استسلامهم واكتفاءهم بالدعوات والصلاة لنجاة القرية . وتبكى الأم على موت ابنتها ، ولكنها تهنىء نفسها أنها نجت مما لا يزال يتعذب منه الآخرون ، ولا يزال فى خيالها أن ابنتها حية ، فتودعها بقولها : « يجب أن أعود للعمل ، خذينى معك » . وفى المسرحية ما يثير نفورنا من الشر ، وما يدل على انغماسنا فيه فى وقت معاً .

وأخيراً مسرحية : دائرة الطباشير القوقازية (١٩٤٤) ، ورباطها الفنى يتمثل فى قضية الاشتراكية التى تصل ما بين الأحداث . وموضوعها إنقاذ الخادم « جروشا » لابن الحاكم المستبد فى أثناء ثورة قام بها الشعب ، وقد احتفظت بالطفل إلى يوم المحاكمة التى طلبت فيها الأم عودة ابنها إليها بعد أن أهملته . ويقضى به للخادم القاضى « أزدك » ، لأن لديها إحساس الأمومة الحق ، دون الأم الحقيقية . وهذا الحكم يبرر الإجراء الاشتراكى فى الحكم بملكية الأرض لمن يجيد زراعتها لا لمن يتملكها . وتبدو جروشا نبيلة فى سبيل إنقاذ الطفل وتربيته ، وقد تزوجت من فلاح قد مات لتحتفظ للطفل بمكانته .

وحين يتبين أنه حي تعامله عن وفاء وإخلاص لا أثرة فيهما . ولما عاد حبيبها سيمون من الحرب تركته يشك فى وفائها . وتفضل ذلك على أن تسلم الطفل لأعدائه . وهذه التضحيات الكثيرة تبعد بها كثيراً عن الواقع الحقيقى ،وتجعلها على طرف النقيض من الشخصيات الطبيعية فى المسرح الطبيعى . وحين تحتد العواطف لا تتحدث شخصيات المسرحية لتدع كلا منها « يفكر دون أن يتكلم » وحدث جروشا يحتل ما يقرب من نصف المسرحية ، مما يثير حشداً من المشاعر الإنسانية المتعالية . ويترك بريشت النثر إلى الشعر فى مواقف تثير جانباً خاطفاً من الشخصيات ، كهذا الشعر (فى الأصل) الذى تؤكد به جروشا حبها لسيمون عندما سافر إلى الحرب :

« سيمون تشاتشافا . . . سأنتظرك . .
اذهب بقلب ملىء بالطيبة إلى الحرب ، أيها الجندى . .
الحرب الدامية ، الحرب المرة المذاق .
التى لن يعود منها الجميع .
وسأكون هنا حين تعود .
سأنتظرك فى ظلال الدردار اليانع .
سأنتظرك دون فروع الدردار الجرداء .
سأنتظرك حتى يعود آخر جندى .
وبعد أن يعود .
وعندما تعود من الحرب .
لن تطأ أحذية إنسان عتبة الباب .
وستظل وسادتى خالية منى .
وفمى لن يقبله أحد .
وعندما تعود ، وعندما تعود .
سيتيسر لك أن تقول : كل ما قلته هذا كان صحيحاً » .

وعلى الرغم من إسفاف « أزدك » ، يظل واعياً بأن حقوق الفقير مهضومة وأن أسس المجتمع لابد أن تتغير ، على أنه يظل على إصراره قولا بأنه لن يفعل ما يعين على توضيح معالم الإنسانية وجلالها . وليست لديه مبادىء

محددة ولا يدع أفعاله تشف عنها ، ومن هذه الناحية يبدو شبيهاً بجروشا. وهو فاتن فى وقاحته وكرمه ، وفى غروره وتواضعه ، وفى جهله وحكمته ، وفى تجديفه وتقواه . وفى النهاية يتلاقى « أزدك » مع « جروشا » فى اتجاهين متشابهين مفترقين معاً . وتقوم جذور جبلته الإنسانية الخبيثة الغامضة الهدامة نقيضاً للإحساس السامى بالأمومة ، الإحساس الهادى المثابر لدى الفتاة التى تفضل الموت على التخلى عن الطفل . وهى على فقرها ليس لديها ما تهديه لذلك القاضى كى تكسب حكمه ، على أنها فى نفس الوقت لا تثق أكثر مما يمكن أن يثق المرء فى لص أو قاتل . وبعد اللجوء إلى دائرة الطباشير التى يدعى فيها كل من الأم والخادم ليشد كل منهما ذراعى الطفل، وبعد إباء « جروشا » أن تعنف بالطفل ، دون الأم ، يحكم « أزدك » بالطفل للخادم ، لأنها ذات الإحساس الصادق فى أمومتها . وهذا الحكم يتفق مع طبيعة « أزدك » الخبيثة المتسرة ، وإدراكه للعدالة بالغريزة دون اعتماد على حجة أو تفكير . فلم يستطع مقاومة الفضيلة فى الخادم . وهنا يتضاد إدراكان مختلفان للعدالة ولكنهما يتلاقيان آخر الأمر .

و « أزدك » مثل الطبيعة فى الغموض واللاخلقية ، ولكنه مثلها يتطلب صلابة إنسانية لإبرار الفضائل . وفيه لذلك مشابه من « بعل » فيما ذكرنا له من صفات من قبل . وكلا البطلين — فى تفرد مسلكهما وتطرفه — يمثل بطولة غريبة غير مستساغة ولا واقعية ، ولكنها تشف فى قوة عن إدراك واقعى ومنهج إنسانى فى الهدف . وهذا طابع مسرحياته الأخيرة جميعاً .

ويبدو بريشت أوضح ما يكون فى مسرحياته التى عنى المؤلف بتحليلها ، وتحدثنا عنها . وعلى الرغم من أن بريشت عاش قضايا عصره فى مسرحياته ، فإن معانيها الإنسانية العامة تستشف من التصوير دون حاجة إلى ربطها بمذهب فكرى أو طبقة . وتبدو هذه النزعة الإنسانية خاصة فى مناظر المسرحية ، كما فى « الأم شجاعة » ، وفى « دائرة الطباشير القوقازية » ، كما تبدو فى مختلف شخصياته المسرحية ، حتى حين تغمض وحدة البناء بتعدد الأحداث . وجذور مسرحياته الناضجة فنياً تمتد حتى أعماق المشكلات الإنسانية الاشتراكية ليصور من خلالها الإنسان فى كل ما يحفل به ويأمله .



فهـــرس

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٥٥

مطبعة نهضة مصر

الفجالة — القـــاهرة





مطبعة نهضة مصر